Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
RIVERSIDE

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ID# 2300321

Anglistische Forschungen

Herausgegeben von Dr. Johannes Hoops

Professor an der Universität Heidelberg

Heft 54

Die Spenserstanze
im neunzehnten Jahrhundert

Von

Hedwig Reschke

Versification itself becomes
part of the sentiment of a poem

Hunt.

Heidelberg 1918

Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Verlags-Nr. 1439

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Der erste Teil der Arbeit ist unter dem Titel
Die Spenserstanze bei den Spensernachahmern des 19. Jahrhunderts
1918 auch als Heidelberger Dissertation erschienen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Bücherangabe.

Beers, Henry, A.: A History of English Romanticism in the Eighteenth Century, New York 1899.

Bleibtreu, Karl: Geschichte der englischen Literatur im 19. Jahrhundert, Leipzig 1887.

The Cambridge History of English Literature, Vol. III. X. XI. XII. XIII.

Chambers' Cyclopædia of English Literature, Vol. III, London 1913.

Courthope, W. J.: A History of English Poetry, Vol. VI, London 1910.

Elton, Oliver: A Survey of English Literature 1780—1830, London 1912.

Gosse, Edmund: English Literature, Vol. IV, London 1903.

Harrison, Frederic: Studies in Early Victorian Literature, London-New York 1895.

Herford, C. H.: The Age of Wordsworth, London 1897.

Kellner, Leon: Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria, Leipzig 1909.

Lee, Sidney: Dictionary of National Biography.

Minto, William: The Literature of the Georgian Era, London 1894.

Phelps, William L.: The Beginnings of the English Romantic Movement, Boston 1893.

Rhys, Ernest: Lyric Poetry, London 1913.

Richter, Helene: Geschichte der englischen Romantik, Vol. I. II, 1. II, 2. Halle 1911—16.

Saintsbury, George: A History of the Nineteenth Century Literature, London 1896.

— Essays in English Literature 1780—1860, London 1890.

Stedman, Edward: Victorian Poets, London 1889/90.

Symons, Arthur: The Romantic Movement in English Poetry, London 1909.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Walker, Hugh: The Literature of the Victorian Era, Cambridge 1910.
— The greater Victorian Poets, London 1895.
— The Age of Tennyson, London 1897.
Wülker, Richard: Geschichte der englischen Literatur, Leipzig und Wien 1906.

The Globe Edition of Spenser, London 1879.
Böhme, Traugott: Spensers literarisches Nachleben bis zu Shelley, Berlin 1911. (Palaestra 93.)
Reuning, Karl: Das Altertümliche im Wortschatz der Spensernachahmungen des 18. Jahrhunderts, Straßburg 1912. (Quellen und Forschungen, Heft 116.)

Bartling: Rhymes of English Poets of the 19th century, Diss. Rostock 1874.
Kaluza: Englische Metrik, Berlin 1909. (Normannia I.)
Saintsbury: A History of English Prosody, London 1906.
Schipper: Englische Metrik, Bonn 1888.
Seitz: Die Alliteration im Neuenglischen, Progr. Itzehoe 1883/84.
Zeuner: Die Alliteration bei neuenglischen Dichtern, Diss. Halle 1880.

Die nur gelegentlich benutzte Spezialliteratur findet sich an den betreffenden Stellen verzeichnet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung . . . . . 1—20

I. Spenser im Wandel der Zeiten 1. — II. Wesen, Bau und Geschichte der Spenserstanze 4. — a) Die Spenserstanze, eine spezifisch englische Strophenart 4. — b) Ihre Entstehung 5. — c) Ihr Bau und ihre Schönheit 7. — d) Vergleich mit dem heroischen Reimpaar 9. — e) Umformungen der Spenserstanze 9. — f) Ihr Schmuck 10. — g) Ihre Schwierigkeit 12. — h) Verhältnis des 17. und 18. Jahrhunderts zur Spenserstanze 14. — i) Die Spenserstanze in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts 16. — α) Rückkehr zu unverwässerten Strophenformen und Beseitigung der zufälligen Begleiterscheinungen 16. — β) Zwei Richtungen im Gebrauch der Stanze 17. — k) Die Spenserstanze in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts 19. — l) Die Spenserstanze, ein Kind der Romantik 20.

A. Die Spenserstanze bei den Spensernachahmern des 19. Jahrhunderts.

Kapitel I: **Wordsworth** . . . . . 21—27

1. *Guilt and Sorrow* 21. — 2. *Stanzas, written in my Pocket Copy of Thomson's "Castle of Indolence"* 24. — 3. *Engelberg, the Hills of the Angels — Processions, suggested on a Sabbath Morning in the Vale of Chamouny — Effusion, in Presence of the Painted Tower of Tell at Altorf* 25. — 4. *Desultory Stanzas, upon receiving the Preceding Sheets from the Press* 26. — 5. Wordsworths Anschluß an Spenser und Byron 26.

Kapitel II: Coleridge . . . . . 28—31

1. Coleridge meidet die Spenserstanze wegen ihrer strengen Forderungen 28. — 2. *Lines in the Manner of Spenser* und *To the Author of Poems* 29.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Seite

Kapitel III: **Southey** . . . . . 32—36
A Tale of Paraguay. a) Abhängigkeit von Campbell und Spenser 32. — b) Southeys Reimgeschicklichkeit 35.

Kapitel IV: **Mrs. Tighe** . . . . . 37—42
Psyche. a) Das Apulejusmärchen in der englischen Literatur 37. — b) Abhängigkeit der „*Psyche*“ von Apulejus und Spenser 38. — c) Die Ideallandschaft 39. — d) Die Reime 41. — e) Das schmückende Beiwort 41. — f) Mrs. Tighe steht in ihrem Verhältnis zu Spenser noch ganz auf dem Standpunkt des 18. Jahrhunderts 42.

Kapitel V: **Hunt** . . . . . 43—48
1. Hunt, das Zentrum des Spenserkults 43. — 2. *The Palace of Pleasure* 44. — 3. *The Shewe of Faire Seeming* 44. — 4. Hunt über Nachahmungen 47. — 5. Versuch, die Allegorie wieder zu beleben 47.

Kapitel VI: **Keats** . . . . . 49—63
1. Keats, der Wiedererwecker Spensers 49. — 2. *Imitation of Spenser* 51. — 3. *The Eve of St. Agnes* 53. — 4. *The Cap and Bells* 59. — 5. *Spenserian Stanza to Charles Armitage Brown* 62. — 6. *Spenserian Stanza, written at the close of Canto II, Book V, of the Faerie Queene* 62. — 7. Bedeutung von Keats für die Wiederbelebung der Spenserstanze 62.

Kapitel VII: **Reynolds** . . . . . 64—67
The Romance of Youth. a) Abhängigkeit von Spenser, Mrs. Tighe und Keats 64. — b) Der weibliche Reim. 67

Kapitel VIII: **Hood** . . . . . 68—72
1. Hood, auch ein Romantiker 68. — 2. *The two Swans* 69. — 3. *The Irish Schoolmaster* 71.

Kapitel IX: **Heber** . . . . . 73—78
Morte d'Arthur. a) Die Arthussage in der englischen Literatur und Kunst 73. — b) Hebers Abhängigkeit von Spenser 76.

Kapitel X: **Tennyson** . . . . . 79—83
1. *Friendship* 79. — 2. *The Lotoseaters* 80. — 3. Versuch, aus der Spenserstanze heraus neue Strophenformen zu bilden 81.

Kapitel XI: **Rückblick** . . . . . 84—87

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Seite

B. Byron und die Loslösung der Spenserstanze von Spenser.

Kapitel XII: **Byron** . . . . . 88—105
Childe Harold. 1. Stellung Byrons zu Spenser 88—90. — 2. Beattie und Byrons Verhältnis zu ihm 90—94. — 3. Unterschied der einzelnen Gesänge des *Childe Harold* 94—105.

Kapitel XIII: **Childe-Haroldiaden** . . . . . 106—115

Kapitel XIV: **Shelley** . . . . . 116—128
1. *Henry and Louisa, on leaving London for Wales* 116 bis 117. — 2. *Laon and Cythna.* a) Gedanken und Zweck 118—119. — b) Form, weibliche Reime, Shelleys Verhältnis zu Byron 119—126. — 3. *Adonais* 126—128.

Kapitel XV: **Peacock** . . . . . 129—133
1. *Inscription for a Mountain Dell* 129. — 2. *Ahrimanes* und Peacocks Verhältnis zu Shelley 130—133.

Kapitel XVI: **Campbell** . . . . . 134—139
1. *Gertrude of Wyoming*, Campbell und Spenser 134—137. — 2. *Stanzas to the Memory of the Spanish Patriots, The Power of Russia, Lines on Revisiting a Scottish River,* Campbell und Byron 137—139.

Kapitel XVII: **Scott** . . . . . 140—147
1. Scott als Metriker 140—141. — 2. Spenserstanzen als Rahmen in *The Lady of the Lake, The Lord of the Isles* und *Harold the Dauntless* 142—144. — 3. Scotts Spensernachahmung *The Vision of Don Roderick* 144—147.

Kapitel XVIII: **James Hogg, the Ettrick Shepherd** . . 148—157
1. Hoggs Byronimitation *the Guerilla* 148—150. — 2. Hoggs Scottimitation *Mador of the Moor* 151—155. — 3. *Ode to Superstition* 156—157.

Kapitel XIX: **Thomas Aird** . . . . . 158—160
The *Christian Bride* 158—160.

Kapitel XX: **Allan Cunningham** . . . . . 161—166
1. Verhältnis Cunninghams zu Burns, Scott und Byron 161. — 2. *The Maid of Elvar* 162—166.

Kapitel XXI: **Felicia Hemans** . . . . . 167—173
1. Ihr Nachahmungstalent und Verhältnis zu Byron 167. — 2. *Belshazzar's Feast, The Last Constantine, The View from Castri, League of the Alps* 167—173.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Seite

Kapitel XXII: **Ebenezer Elliott** . . . . . 174—177
1. Die Spenserstanze im Epigramm 174—175. — 2. *Excursion, Win-Hill* 175—177.

Kapitel XXIII: **Lanx Satura** . . . . . 178—182
1. Kirke White: *The Christiad* 178—179. — 2. John Wilson: *The Scholar's Funeral, Waking Dreams, The Childreh's Dance* 180. — 3. Mrs. Norton: *The Child of the Islands* 180—181. — 4. Thomas Cooper: *The Purgatory of Suicides* 181—182.

Kapitel XXIV: **Die Spenserstanze in Übersetzungen** . 183—191
1. Übersetzungen aus dem Italienischen. a) Wiffens Tassoübersetzung 184. — b) Boyds Ariostübersetzung 184. — c) Musgraves Danteübersetzung 185. — 2. Übersetzungen aus dem klassischen Altertum. 1. Der Streit um den englischen Hexameter 186—188. — 2. Worsleys und Coningtons Homerübersetzung 188—190. — 3. Taylors Vergilübersetzung 190.

C. Schluss.

Kapitel XXV: **Die Spenserstanze in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts** . . . . . 192—198
1. Verhältnis zu Spenser, der *Feenkönigin* und der Spenserstanze 192. — 2. Unterschied zwischen dem Verhalten in der I. und II. Hälfte des 19. Jahrh. Abkehr von der Spenserstanze a) weil man ihrer überdrüssig ist 193; — b) weil sich die metrischen Anschauungen gewandelt haben 193. — 3. Beispiele von Dichtungen in Spenserstanzen aus der II. Hälfte des 19. Jahrh. a) Thomsons *Lord of the Castle of Indolence* 194. — b) Le Gallienne: *Paolo and Francesca* 195. — c) Newbolt: *Vae Victis* 195. — 4. Die Spenserstanze bei den Präraffaeliten, bei Morris und Swinburne, bei Browning und den Hellenisten, bei den Führern der keltischen Renaissance, bei den Dichtern des 20. Jahrh. 196. — 5. Gruppierung der Spenserstanzendichtung nach dem Inhalt. 197.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Einleitung.

Hope ye, my verses, that posteritie
Of age ensuing shall you ever read?
Hope ye, that ever immortalitie
So meane Harpes worke may chalenge for her meed?

So fragte Spenser in *Ruins of Rome*, und wie hat die Zeit diese Frage beantwortet? Welch ein poetischer Hauch liegt heute auf dem Namen Spensers, des Königs im Lande der Romantik! Er hatte einst jenes weltentrückte Zauberland geschaffen, hatte es bevölkert mit Feen und Geistern, mit stolzen Rittern und lieblichen Frauen; und wer ihn aufsuchte in seinem Königreich, der vergaß seine Alltagssorgen und Leiden, dem blühten bunte Blumen, rieselten silberne Bächlein, winkten schattige Wälder und ertönte süßer Vogelsang. Dann reifte ein neues Geschlecht heran, mit kühlem Verstand und kaltem Herzen, das verachtete das schöne Wunderland und vergaß den Weg zu ihm. Aber die Vergangenheit war nicht tot, und die Erinnerung schlief nicht. Mancher machte sich auf, um die goldene Brücke zu suchen, die ihn wieder hinüberführte ins verlorene Paradies; doch seine Augen waren mit Blindheit geschlagen, und die Welt lachte über den Phantasten. Und wieder kam eine neue Zeit und mit ihr ein Volk von Dichtern, denen war eine goldene Rute gegeben, damit berührten sie die verschlossenen Tore, und die Tore sprangen auf, und jubelnd zogen sie über die goldene Brücke ins wunderbare Zauberland. Spenser war wieder der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

König, und die Dichter huldigten ihm in ihren Liedern, die Menschen lauschten, und das Herz ging ihnen auf vor Sehnsucht und süßem Weh.

Wohl jeder Mensch trägt ein Fünkchen von jener romantischen Begeisterung in einem stillen Winkel seines Herzens; schlägt dieses Fünkchen einmal in Flammen auf und erfaßt eine ganze Generation, dann spricht man von einer Periode der Romantik, nennt das eine literarische Bewegung, als wenn damit das Wunder erklärt wäre.

England hat zweimal solch eine romantische Periode erlebt, Renaissanceromantik und Hochromantik, beidemale war Spenser das Zentrum; wie er einst der Schaffende war, so ist er im 19. Jahrhundert der Gebende, die Quelle, aus der man neue Nahrung schöpft.

Böhme hat in einer umfangreichen Abhandlung das Nachleben Spensers in der englischen Literatur bis auf Shelley verfolgt, mit besonderer Betonung des Inhaltlichen, Übernahme von Bildern, Personen, Motiven. Leicht war die Aufgabe für die ersten beiden Jahrhunderte; denn pomphaft kündet sich jede Dichtung, die auch nur im entferntesten etwas mit Spenser zu tun hat, als „Imitation“ an. Bei der Behandlung des 19. Jahrhunderts wird die so streng durchgeführte Gliederung Böhmes unsicher, man hat äußerlich jeden Anhaltspunkt verloren, die "Imitations, Effusions, Verses in the manner, stile, measure, and metre of Spenser" verschwinden fast ganz, und doch ist keine Zeit dem großen Dichter kongenialer, nie hat die Strophenform seines Lieblingswerkes solche Verbreitung gefunden, als gerade am Anfang des 19. Jahrhunderts. Man konnte jetzt auf äußerliche Anleihen verzichten, man wäre sich ihrer mitunter gar nicht einmal bewußt gewesen; denn Spenser war nun innerlich ganz in den Gedanken- und Empfindungskreis seines Volkes übergegangen, er war zum poetischen Allgemeingut aller Dichter geworden: '*The poets' poet*'.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Dieser Wandel ist in der Vorromantik vor sich gegangen; man ist der kalten, steifen Götter des augustäischen Zeitalters müde und gibt sich ganz dem bunten, wirren Zauber Spensers hin. 1747 erscheint nach mehr wie dreißigjähriger Pause[1] wieder eine Spenserausgabe, 1748 gibt Thomson sein *Castle of Indolence* heraus, in dem er nicht nur genaue Kenntnis Spensers verrät, sondern sich auch bereits offen zu seinem Meister bekennt. Und doch haftet der Dichtung noch etwas vom Zopfstil an, wie Pope und Shenstone faßt er Spenser, wenn auch nicht gerade burlesk, so doch 'playful' auf. 1751 geht dann Johnson, der letzte Verfechter des goldenen Zeitalters, im *Rambler* energisch gegen den überhand nehmenden Spenserkultus vor[2], der 'by the influence of some men of learning and genius seems likely to gain upon the age'. Die Antwort darauf gibt ihm 1854 Thomas Warton in seinen *Observations on the 'Faery Queen' of Spenser*. Er spielt Spenser gegen Pope aus und warnt zugleich vor einer äußerlichen Nachäfferei des großen Meisters: "It has been fashionable of late to imitate Spenser, but the likeness of most of the copies has consisted rather in using a few of his ancient expressions than in catching his real manner." Das Jahr 1758 bringt drei weitere Spenserausgaben, und die Spenserdichtungen der nächsten Jahrzehnte haben bereits einen ganz anderen Charakter; gar mancher greift den beherzten Wink Wartons auf. Beattie nimmt Spenser gegenüber sogar schon eine recht freie Stellung ein, in der Vorrede zum *Minstrel* betont er besonders, daß er auf alle Äußerlichkeiten, wie archaistische Worte usw., verzichten wolle.

Phelps und Beers, die sich mit dem Studium dieser Zeit besonders befaßt haben, widmen dem „Spenserian Revival" ein besonderes Kapitel und legen großen Wert

---

[1] Die letzte Spenserausgabe war die von Hughes 1715 gewesen.

[2] In seinen *Lives of the Poets* übergeht er Spenser ganz.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

auf das Formale. Phelps sagt S. 37: "Blank verse, octosyllabics and the Spenserian Stanza were the principal vehicles of expression, which the new school adapted." Auf ihn, sowie auf die beiden Aufsätze von Morton[1], haben wir uns, wenn wir uns einen Überblick über die Spenserstanze vor 1800 verschaffen wollen, hauptsächlich zu stützen. Cory[2] erkennt den Zusammenhang zwischen der Romantik und der Wiederbelebung Spensers ebenfalls an, nimmt aber gegen den von Beers und Phelps gebrauchten Ausdruck 'Spenserian Revival' Stellung und faßt die Sache von der entgegengesetzten Seite: Erst als die Romantik dagewesen sei, als man alles durch ihre rosig gefärbte Brille sah, habe man auch den alten Spenser wieder hervorgeholt.

Mit der Wiederbelebung Spensers ging auch die Wiederbelebung seiner Stanze Hand in Hand. Seit Spenser sie zum erstenmal angewandt hatte, war sie, wenn auch zeitweilig zurückgedrängt und modifiziert, nie mehr ganz aus der englischen Literatur verschwunden und ist ein spezifisch englisches Versmaß geblieben. Daß sie ausgesprochen als englisch empfunden wurde, geht schon daraus hervor, daß sie zu allen Zeiten in reichem Maße zu Übersetzungen benutzt wurde, gewissermaßen als einheimisches Äquivalent für eine ausländische Strophen- oder Versart, Hexameter, Terzine, Ottave Rime, obwohl wir ja Beweise genug haben, daß diese auch im Englischen möglich sind. Während die italienischen, französischen, provenzalischen, ja sogar die antiken quantitierenden Metren bald Allgemeingut aller Völker wurden, blieb die Spenserstanze auf England beschränkt.

[1] *Modern Philology* 4, 639 und 10, 365.

[2] Herbert E. Cory: *The Critics of Edmund Spenser*, University of California Publications in Modern Philology 2 (30. Juni 1911).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Über die Entstehung der Spenserstanze sind die Ansichten noch nicht geklärt. Wie der Name sagt, gilt Spenser als ihr Erfinder. Wie weit er dabei selbstschöpferisch tätig war, darüber gehen die Meinungen weit auseinander. Gewöhnlich, und besonders die Engländer nehmen das an, leitet man die Spenserstanze aus der Ottave Rime ab. Daß Byron im Vorwort zu *Childe Harold* Ariost mit Thomson und Beattie zusammen erwähnt, läßt auch auf diese Auffassung schließen. Spenser kannte die Ottave Rime natürlich, und da er sich inhaltlich stark von den italienischen Renaissancedichtern beeinflussen ließ, hat diese Erklärung eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich. Spensers Verdienst wäre dann die Hinzufügung des abschließenden Alexandriners gewesen. Betrachten wir ferner die Reimstellung, so fällt sofort ein weiterer Unterschied ins Auge, der die Ableitung der Spenserstanze von der Ottave Rime zweifelhaft erscheinen läßt:

Ottave Rime: *a b a b a b c c*
Spenserstanze: *a b a b b c b c* c_6

Gosse[1] sucht diese Schwierigkeit dadurch zu umgehen, daß er die Einschiebung eines Verses zwischen 4 und 5 annimmt,

a b a b ***b*** *a b c c*

Dadurch ändert sich allerdings das Reimschema, der Lösung kommt man aber nicht viel näher, da der sechste Vers noch Schwierigkeiten macht (*a* statt *b*). Henry Morley[2] äußert sich folgendermaßen: "It was made by adding an Alexandrine to the stanza that French poets often used in the 'Chant royal', a longer form of balade, called 'Royal Song', in which God was the King celebrated." Marot habe diese Form in seinem Gedicht auf die

---

[1] *Chamber's Cyclopaedia* I, 295.
[2] *English Writers* IX, 323.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Hochzeit Jakobs V. und der Magdalene von Frankreich angewendet, Chaucer sie dann mehrmals nachgeahmt und zwar in der fortlaufenden Form:

a b a b b c b c c d c d d e d e usw.

Daraus habe Spenser Strophen abgegliedert. Ähnlich ist auch die Erklärung Schippers (mittelalterliche Balladenformen seien die Grundlage) und Kaluzas (Die achtzeilige Chaucerstanze der *Monk's Tale* sei erweitert worden). Das Gemeinsame an all diesen Erklärungen ist, daß man Spenser die Erfindung einer verlängerten Schlußzeile zuspricht, die er an eine bereits vorhandene Strophenform angefügt haben soll. Die jüngste Forschung hat jedoch gefunden, daß verlängerte Schlußzeilen schon vor Spenser in der englischen Literatur vorhanden waren, z. B. bei Thomas More, in dessen Gedicht *Auf den Tod der Elisabeth von York* (Reimschema $ababbc_5c_6$) und bei Ferrers: *The Princely Pleasures of Kenilworth* ($ababc_5c_6$). Die erste der beiden Formen kommt ja der Spenserstanze schon ziemlich nah, und More wird deshalb von vielen als der eigentliche Erfinder der Stanze angesehen. Saintsbury[1] bezweifelt aber, daß Spenser diese Dichtungen gekannt, also seiner Stanze in der Form zugrunde gelegt haben könne; jedenfalls dürften sie ihm mehr als eine 'suggestion' kaum gegeben haben. Erst vor wenigen Jahren druckte Dérocquigny[2] einige Strophen aus einem französischen Roman aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts ab: *Le Roman de la Dame à la Lycorne et le biau Chevalier au Lion*[3]. Dieses Lied, das also lange vor More bestanden hat, zeigt schon die Reimfolge $ababbc_5c_6$, könnte also Spenser ebenfalls beeinflußt haben; mir scheint es jedoch mehr ein

---

[1] *A History of English Prosody* I, 364.

[2] *Revue germanique* VIII, Januar 1912, S. 53.

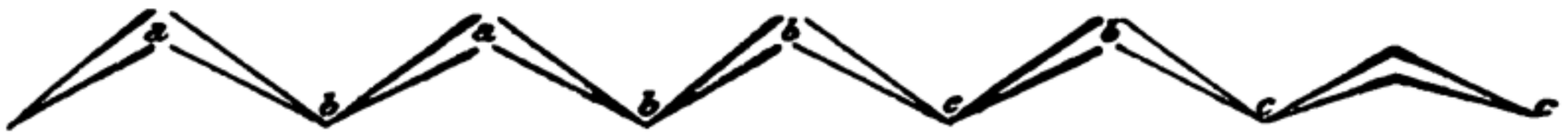
[3] Ed. Gesellschaft für romanische Literatur XVIII, Dresden 1908.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Beweis zu sein dafür, daß zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten wohl Gleiches gedacht und erdacht werden kann.

Wenn auch über die Entstehung der Spenserstanze die Meinungen noch auseinandergehen, über die Schönheit ihres Baues ist man sich im 19. Jahrhundert vollkommen einig. Da wir später noch Gelegenheit haben werden, Urteile aus berufenerem Munde zu hören, möge hier nur kurz das Wichtigste zusammengefaßt sein.

Der Hauptreiz der Stanze liegt in dem Kampf zwischen Symmetrie und Asymmetrie, der sich in ihrem Bau beständig wiederholt. Die Stanze ist neunzeilig, also dadurch schon unsymmetrisch, in dem, was aber ihr Wesen ausmacht, im Rhythmus, zeigt sich deutliche Symmetrie: Wir haben ein Steigen und Zunehmen des Tones in den ungeraden, ein Senken und Abnehmen in den geraden Verszeilen, die neunte Zeile zeigt ein Anschwellen in der Mitte. Das Schema der Stanze wäre demnach:



Diese kleinwellige, gleichmäßige Rhythmenlinie empfängt ihre Gliederung durch den Reim. Das Reimwort am Zeilenende erhält, eben weil es Reimwort ist, einen gewissen Akzent; das Gewicht der Stanze liegt dann in dem harmonischen Schlußakkord; diesen zu verstärken, liegt im Vermögen des Dichters, es geschieht dadurch, daß hinter das Reimwort eine kräftige Pause gelegt wird, d. h. daß man Vers- und Satzende zusammenfallen läßt. Das tun alle Dichter, die vom heroischen Reimpaar ausgehen, sie rücken dadurch die Symmetrie der Strophe in den Vordergrund und nehmen ihr ihr Wesenselement und ihren schönsten Zauber. Die Romantiker, zu denen hier Spenser selbst mitzuzählen ist, verwischen diese ihrem Ohr peinliche Gleichförmigkeit, indem sie über das Versende hin-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

weggleiten, Enjambement eintreten lassen. Sie sehen die Stanze nur als Ganzes, als eine große Woge, deren Berg und Tal durch die Reimpaare (bb, cc) gegeben sind, die dann das Gewicht der Stanze tragen. An beide Stellen legen sie einen deutlichen Ruhepunkt, einen Moment des Anhaltens, ehe der Wellenkamm umschlägt, ein Kraftansammeln, ehe die neue Woge sich aufrollt.

Auch in der Anwendung der Reime zeigt sich Symmetrie und Asymmetrie; asymmetrisch ist ihre Verteilung, denn *a* kommt zweimal, *b* viermal und *c* dreimal in jeder Stanze vor; symmetrisch jedoch ist die Anordnung, *ab* = *ab*, *bc* = *bc*; die letzte Zeile ist dagegen wieder ohne Gegenstück. Es kann nun bei flüchtiger Betrachtung scheinen, als ob *b*, dadurch daß es viermal wiederholt wird, das Gleichgewicht der Stanze zu sehr stören könnte; dies ist nicht der Fall, da die Reimworte alle nur einen relativen Wert haben, in den forte-Zeilen sind sie kräftiger betont als in den piano-Zeilen:

á b̀ á b̀ b́ c̀ b́ c̀ ć.

Das starke Überwiegen des Reimes *b* wird dadurch gemildert, daß er nur zweimal im Hochton steht; es ist demnach zwar immer noch der stärkste Reim, und das soll er auch sein, denn sein Zweck ist, die Stanze zusammenzuhalten, doch ist er nicht so erheblich gewichtiger, als es nach der Häufigkeit seines Vorkommens scheint; *a*, das überhaupt nur zweimal vorkommt, steht beide Male in forte-Zeilen und hält so dem dreimal angewandten Reim *c* etwa die Wage; dieser steht zwar zweimal im Tiefton, fällt aber als Schlußwort der längeren, betonten, letzten Strophenzeile kräftig ins Ohr. Daß *bb* und *cc* als Reimpaare nichts von der für unser Ohr verletzenden Symmetrie des heroic couplet zeigen, liegt wiederum darin, daß sie relativ verschiedene Tonstärke haben: *b̀ b́*, *c̀ ć*, außerdem unterscheidet sich c_5 ja auch von c_6 schon durch seine

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Länge und durch ein vollkommen anderes rhythmisches Gefüge. Vergleicht man die Spenserstanze mit dem heroischen Reimpaar, gegen das sie sich kämpfend durchgesetzt hat, so zeigt sich zwar, daß beide als rhythmische Grundlage den jambischen Fünffuß haben, dieser Rhythmenstrom aber ist beim heroischen Reimpaar aufgelöst in glatte, zierlich hüpfende Wellchen, die den sich stolz wälzenden Wogen der Spenserstanze nur noch den leisen Reiz leichten Wellengezitters verleihen. Dort vollendete Symmetrie, die durch nichts gestört wird, die sich bei jedem Verspaar deutlich auch in dem abschließenden Zweiklang äußert, hier ein Kämpfen und Werden und Ringen nach Form und statt des dünnen Schlußklanges, der uns anmutet wie der spitze Ton eines alten Spinetts, ein prächtig reicher Schlußakkord, wie voller Orgelsang. Rokokozeit und Romantik! Das zierlich feine, gleichmäßig glatte Reimpaar ist ebenso eng mit jener verwachsen, wie die Spenserstanze Ausdrucksbedürfnis der Romantik ist. Jenes plätschert leichtfüßig und lustig dahin, diese kann leichtverschleiert rauschen, unmutig schäumen, stürmisch brausen, aber auch donnernd ans Ufer schlagen.

Johnson, der in der Schule des heroischen Reimpaars großgewachsen, steht diesem Tonmeer natürlich ratlos gegenüber, und seine geharnischten Angriffe im *Rambler* anfangs der fünfziger Jahre lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. "This new stanza is at once difficult (da hat er Recht!) and unpleasing, tiresome to the ear by its uniformity (und das heroische Reimpaar?), and to the attention by its length." Nicht anders dachte das ganze 17. Jahrhundert, und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ließ sich sogar durch ihre Vorliebe für durchgeführte Symmetrie und ihre Freude an Form- und Reimspielereien zu allerlei Umformungen der Stanze führen, den sogenannten „Pseudo-Spenserian Stanzas", als deren Urheber Prior gilt. Dieser bemerkt in der Vorrede zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

seiner *Ode humbly inscribed to the Queen*, daß er jeder Stanze noch einen Vers hinzugefügt habe, "which I thought made the number more harmonious." Natürlich! Es war ja die Zeit der französischen Parkanlagen, der Symmetrie auf jedem Gebiet, also mußte auch die neunzeilige Stanze auf zehn Zeilen erweitert werden. Auch die Reimstellung änderte er, wie die meisten seiner Zeitgenossen; im zweiten Teil der Stanze wurden neue Reime eingeführt und dadurch einer Neigung zur Zweiteilung Vorschub geleistet:

$$ab\ ab\ ||\ cd\ cd\ d_6;$$

denn es fehlte das Reimpaar in der Mitte, das die Verbindung beider Strophenteile aufrecht erhielt. Wenn der Alexandriner nicht wäre, so fehlte bis zur Rückkehr zum Reimpaar nur noch ein Schritt. Aber auch dieser Alexandriner galt als anstößig. Hughes, der erste Herausgeber einer kommentierten Spenserausgabe (1715), hielt den Alexandriner für gefährlich: "It breaks the sense." Dazu paßt auch, daß Hughes in der Vorrede zu seiner Spenserausgabe ein Loblied — auf Pope und Waller anstimmte.

Eine Stanze, die in so reichem Maße die Aufmerksamkeit des Lesers, oder vielmehr des Hörers, auf sich zieht, bringt auch jeden auf sie verwendeten Schmuck zur vorteilhaftesten Geltung. Spenser war darin ein so glänzendes Vorbild, daß Gill für seine Poetik (1621) sich sämtliche Beispiele für Redeschmuck aus ihm holen konnte. Zu diesen Schmuckmitteln gehört vor allem die Alliteration[1], sowohl in der einfachsten Form als auch als Annomination und als Onomatopoesie, sodann Vokalmalerei, Wiederholung von Wörtern und ganzen Zeilen, wobei besonders die Anadiplosis beliebt ist, und, last not least,

---

[1] Über Spensers Alliteration vgl. Miss Virgina Spencer: *Alliteration in Spenser's Poetry*, Diss. Zürich, 1899.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

das berühmte „schmückende Beiwort“. Als Schmuckmittel muß auch der weibliche Reim betrachtet werden; er findet sich bei Spenser zwar sehr selten; daß er aber das Gleitende, Fließende der Stanze wirkungsvoll hervorheben kann, hat Shelley gezeigt; rein musikalisch betrachtet sind seine Spenserstanzen die schönsten, die die englische Literatur aufzuweisen hat.

Daniel hatte einst von Spenser gesagt (Sonett CXI.), er habe gesungen “In aged accents and untimely words.” Er spielte damit auf die archaistischen Worte an, die schon für Spensers Zeit die malerische Patina des Alters zeigten. Es war dies natürlich auch ein Stilmittel und sollte dazu dienen, seine Erzählung in sagenhafte Ferne zu rücken.

Gerade diese Äußerlichkeiten griffen nun die Nachahmer Spensers eifrig auf, sie schienen ihnen das Wesentliche zu sein. Oft genügte es ihnen, durch flüchtig aufgesetzte *I wis*, *I ween*, *whilome* usw. zu zeigen, daß sie Jünger des großen Meisters wären. Gerade im Anfang des 18. Jahrhunderts ist dieser Unfug so ins Kraut geschossen, daß wir bei vielen Dichtungen in Spenserstanzen ein Glossar angehängt finden zur Erklärung der seltenen Ausdrücke, deren Verständnis man damals nicht mehr allgemein voraussetzen durfte. Reuning (a. a. O.) hat in einer größeren Arbeit eine alphabetisch geordnete Liste dieser alten, obligatorischen Spenserworte gegeben. Es berührt uns merkwürdig, wenn wir Wörter wie *shene* (*sheen*), *bale*, *behest*, *leman*, *paynim*, *meed*, *wight*, *grisly*, *sooth*, *eft* usw. erklärt finden in den Glossaren bei Prior, William Thompson, Gilbert West, Moses Mendez, Robert Lloyd, William Mickle usw. usw. Im 19. Jahrhundert habe ich außer bei Hunt nirgends mehr solche Glossare gefunden; nicht als ob diese Wörter aus der Literatur wieder verschwunden wären, sie tauchen mitunter sogar in ganzen Schwärmen auf, doch ein paar Dezennien Spenserlektüre haben bewirkt, daß sie jetzt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

wieder ganz unbefangen gebraucht werden konnten, daß sie dem Leser geläufig waren.

Stehen diese alten Worte im Reim, so haben sie noch eine ganz besondere Bedeutung. Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß das Reimschema *ababbcbcc* für eine germanische, und noch dazu so endungsarme Sprache, wie die englische, große Schwierigkeiten bietet; da stellt sich dann *I wis*, *I ween*, *I trow*, *sheen*, *teen*, *meed*, *hight*, alte Präterital- und Partizipialformen, wie *mote*, *raught*, *glode*, *spake*, *ydrad*, *yclept* gern aus Reimnot ein, auch schon bei Spenser. Ten Brink konnte Chaucers Aussprache auf Grund der Reime feststellen, Ellis[1] tut dasselbe für Spenser nicht, weil er nicht wagt festzustellen, ob die von Spenser im Reim geforderte Aussprache und Lautgebung wirklich noch die in seiner Zeit übliche war[2]. Traditionelle Reime und Augenreime spielen in der englischen Literatur ja eine wichtige Rolle wegen der raschen und tiefgreifenden Entwicklung, die der Lautstand noch im Neuenglischen genommen hat. Wir können bei den Reimen der Spenserstanze drei Gruppen unterscheiden: 1. Reime, die auch heute vollkommen korrekt sind; nur solche wendet z. B. Southey an. 2. Reime, die heute zwar unrein sind, aber zu Spensers Zeiten noch als rein galten; diese gestatten sich fast alle Spensernachahmer. 3. Reime, die man aus Spenser übernahm, die aber schon für jene Zeit archaistisch waren; Beispiele hierfür liefern vor allem Hunt und Heber.

---

[1] *On Early English Pronunciation* III, 862.

[2] Zur näheren Orientierung über diese Fragen verweise ich noch auf folgende Arbeiten: Liese: *Die Flexion des Verbums bei Spenser*, Diss. Halle 1891. Bauermeister: *Zur Sprache Spensers auf Grund der Reime in der Faerie Queene*, Diss. Freiburg 1896. Arvid Gabrielson: *Rime as a Criterion of the pronunciation of Spenser, Pope, Byron and Swinburne*, Diss. Upsala 1909.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Die Spenserstanze ist eine schwer zu handhabende Form, sie verlangt große Selbstverleugnung und metrische Geschicklichkeit, aber auch ein tiefes Einempfinden, ein Verständnis für den Kampf von Symmetrie und Asymmetrie um die Herrschaft in der Stanze, eine Natur, die diesen Kampf in ihrem Innern selber durchkämpft.

Hugh Walker[1] sagt mit feinem Humor, ein wahrer Dichter müsse zwei Eigenschaften besitzen: "obedience to law and disobedience to law." Ebenso muß man von jedem Dichter, der wirklich wertvolle Spenserstanzen liefern will, verlangen, daß er keine groben Verstöße gegen die feststehende Form der Stanze begeht, daß er ihr Eigenleben wahrt, aber anderseits auch Mut genug besitzt, sich selbst in der Stanze zum Ausdruck zu bringen, d. h. sei es nun durch beständiges, geschicktes Wechseln mit der Cäsur, den Pausen, oder durch Zusammenfassen verschieden großer Versgruppen zu einer Einheit innerhalb der Stanze und Zusammenketten mehrerer Stanzen zu einem größeren Ganzen, durch gelegentlichen Akzentwechsel oder sonst irgend eine neue Erfindung der Stanze ein individuelles Gepräge zu geben. So konnte Coleridge sich dem Zwange der Stanze nicht fügen und verzichtete lieber auf eine Strophenform, die seinem Freiheitsbedürfnis so straffe Zügel anlegte; und Southey flößt uns zwar Erstaunen über seine eminente Verskunst ein, man fühlt aber wenig von origineller Arbeit, einem wirklichen Sichhineinversenken, seine Verse sind errechnet. Wie ganz anders die zweite Gruppe der Romantiker! Welch ein poetischer Hauch liegt heute auf den Namen *Childe Harold*, *Adonais*, *The Eve of St. Agnes*! Und doch fänden und finden die Merker ein dankbares Feld für ihren Stift auch in diesen Dichtungen.

Neben dem bisher Besprochenen gehören zum Erbe Spensers noch eine Reihe von Dingen, die ebenfalls über-

[1] *The Literature of the Victorian Era*, Cambridge 1910, S. 277.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

nommen werden, obwohl sie mit der Stanze an sich nichts zu tun haben. Bei einer Reihe syntaktischer Eigentümlichkeiten ist allerdings oft schwer zu entscheiden, ob nicht doch Reimzwang oder Rhythmus den Ausschlag gegeben haben, oft ist aber der Grund auch nur gewünscht altertümliche Färbung. So finden wir Nachstellung der Präposition: *the flowers between*, *the knight beside*, Nachstellung des Pronomens: *of his wish to roam repenteth he*, Nachstellung des Adjektivs: *lineage long*, *forest dark*, oft auch die von Spenser so bevorzugte chiastische Stellung: *the fruitful olive and the plantane round*, *his trenchant blade and sabre strong*, Trennung des Relativs von seinem Beziehungswort: *and the swift boot the little waves which bore*, Verrenkungen wie: *without of loyalty this token true* usw. usw.

Wenn man bei Phelps die Liste der Spensernachahmungen durchmustert, so fällt sofort auf, daß alle diese Dichtungen sich in zwei Gruppen gliedern: sklavische Nachahmungen, darunter verschiedene 'new cantos' [i. e. of the *Faerie Queene*] und Werke humoristisch-burlesker Art, wie Popes *Alley*, Shenstones *Schoolmistress*. Recht bezeichnend für das 17. und 18. Jahrhundert ist die letzte Gruppe, die ihre Reflexe sogar noch bis ins 19. Jahrhundert wirft. Was die erste Gruppe betrifft, so gehören dazu außer den verschiedenen Versuchen, einen ganzen Gesang der *Feenkönigin* nachzubilden, die kleinen, rein lyrisch gehaltenen Stimmungsbilder, mit der aus Spenser übernommenen immer wiederkehrenden Ideallandschaft[1], geschildert mit den ewig gleichen Schlagwörtern wie *grove*, *bower*, *covert*, *shady*, *untrodden*, *sloping*, *lawny*, *mossy*. Ebenso obligatorisch sind die Baumkataloge, die Überfülle von betäubend duftenden Blumen, fernes

[1] Näh. über die Art dieser Landschaft bei Schramm: *Spensers Naturschilderungen*, Diss. Leipzig 1908.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Flötenspiel, süßer Vogelsang, murmelnde Bächlein, silberne Schwäne, Ritter mit wehendem Helmbusch, weißgekleidete Frauen, schön aber traurig, holde Feen, gelegentlich ein Ungeheuer, hie und da ein Eremit. Wird ein Gebäude erwähnt, so ist es meistens ein Mischding zwischen einem gotisch-romantischen Ritterschloß und einem klassischen Tempel. Die reiche klassische Götterwelt dient als Objekt der zahlreichen Apostrophen und hat auch noch die Aufgabe, Tages- und Jahreszeitenwechsel poetisch zu verschönen: Aurora, sich aus ihrem "orient chamber" erhebend, Phoebus, den goldenen Wagen antreibend usw. Diese Ideal- und Modelandschaft hat niemand mit Augen gesehen, sie ist rein literarisch geworden. Klassische und romantische Elemente, erstere im Spiegel der Renaissance gesehen, letztere teils aus der provenzalischen Troubadourdichtung, teils aus den italienischen Bukolikern herstammend, mischten sich mit einheimischem Gut. Diese selbe Mischung fand sich schon bei Chaucer; Spenser allerdings verfährt mitunter damit recht selbständig, indem er als echter Maler diesen einseitig weichlich gefärbten Bildern kräftige Gegenstücke bietet. Diese werden aber von seinen Nachahmern, auch von den meisten des 19. Jahrhunderts, übersehen, man hält sich nur an die eine, milde Seite seiner Landschaft. Von Personen, die übernommen werden, spielen die größte Rolle die trauernde Una, der Zauberer Archimago, der Red Cross Knight, wie überhaupt das erste Buch der *Feenkönigin* den stärksten Eindruck machte. (Oder ging es damals schon wie heute, kam man über das erste Buch nicht hinaus?) Von Einzelmotiven sind besonders beliebt: das rieselnde Wasser mit seiner einschläfernden Wirkung, ein Wanderer im Gewittersturm, der Gedanke, der dann später den Romantikern so sympathisch ist, daß der Mensch nicht zur Mühsal geschaffen ist. Üblich bleibt auch die Einteilung der größeren Dichtungen in Gesänge mit einem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

„Argument“ an der Spitze und am Ende mit dem Bilde vom müden Pflüger, heimkehrenden Schiffer, oder dem Sänger, der die Harfe aus den Händen legt.

“A Stanza sacred to allegory” nennt die Quarterly Review[1] die Spenserstanze. Allegorie war durch das ganze 18. Jahrhundert noch von der Stanze fast unzertrennlich. Sie ist nicht zu verwechseln mit der bloßen, flüchtigen Personifikation im Sinne Popes. Die Allegorie Spensers ist vollkommen durchgeführt, wirkt fast körperlich und ist vor allem stark individuell. “His allegory is but one part allegory and nine parts beauty and enjoyment; sometimes an excess of flesh and blood[2].” Die klassische Zeit jedoch blieb bei der Personifikation stehen; wenn wir die Person der “Tapferkeit” aus beliebig vielen Spensernachahmungen des 18. Jahrhunderts betrachten, so kehrt sie uns stereotyp dasselbe unbewegliche, unveränderliche, vorschriftsmäßige Gesicht zu.

Stellen wir nun kurz zusammen, wie das 19. Jahrhundert mit diesem reichen, ererbten Gut schaltet, was es Neues dazu erwirbt. Für uns das Wichtigste ist, daß es die Rückkehr der alten, unverwässerten Strophenform bringt. Morton weist für die Zeit bis 1700 150 Dichtungen in Spenserstanzen nach, diese verteilen sich auf 43 Dichter, doch nur 5 davon, Spenser mitgerechnet, verwenden in zusammen 18 Dichtungen die echte Form der Stanze. Phelps zählt von 1706 bis 1775 56 Dichtungen auf, die auch noch zum größeren Teil in Pseudo-Spenserstanzen verfaßt sind, gegen Ende des Jahrhunderts überwiegt jedoch schon die echte Form, und in der Hochromantik wird die romantischste aller Strophenformen in ihrer Rein-

[1] Aus Anlaß der Besprechung der *Psyche* von Mrs. Tighe, Februar 1811.

[2] Leigh Hunt: *Imagination and Fancy*, S. 64.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

heit zur Königin erhoben. Unter den führenden Geistern in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist kaum einer, der sich nicht unter ihr Zepter beugt, sogar Byron, dem Spenser sonst gleichgültig blieb, wählt für das erste und schönste Kind seiner Muse die alte „*gotische Stanze*". Was Spenser in der ersten Romantik gesät, das treibt nun seine schönsten Blüten.

Ebenso einschneidend ist aber auch das andere: die Emanzipation der Spenserstanze von den ihr nur zufällig anhaftenden Begleiterscheinungen und ihre Erfüllung mit neuem Leben. — Die Allegorie wird, den Anschauungen der Zeit entsprechend, so gut wie ganz fallen gelassen; nur noch wenige Reste (Scott, Mrs. Tighe, Hunt, Hood, Heber) erinnern an den alten Brauch. Von dem traditionellen Spenserwortschatz, der von Generation zu Generation mitgeschleppt worden war, wird auch vieles über Bord geworfen, allerdings hätte man da noch radikaler verfahren können. Bei Keats findet sich der interessante, glänzend gelungene Versuch, diese Wörter, die sich wie funkelnde Juwelen über die Dichtung ausbreiten, innerlich notwendig zu machen. — Die von Spenser zwar nicht mit leiblichem Auge, aber doch mit dem Auge des Romantikers geschaute Märchenlandschaft, die teils aus Pietät, teils aus Erfindungsarmut für Dichtungen jeglichen Inhalts angewendet worden war, schwindet ganz (Byron und seine Gruppe) oder bekommt neues Leben (Keats und seine Schule). Man begnügt sich nicht mehr mit einer aus Büchern geschöpften Naturkenntnis, sondern schildert, was die eigenen Augen sahen (Byron), oder was ein holder Traum einem eingab (Keats, Hood, Reynolds). Die Zeit der "Imitations, Verses, Lines, Effusions in the stile, manner, measure, metre of Spenser", die so wenig vom Geiste Spensers und so viel von seinen Äußerlichkeiten hatte, ist vorbei. Byron zerriß das Band, das doch nur äußerlich bestand. Er war frei von jeglichem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Spenserkult und deshalb dazu berufen, die Trennung vorzunehmen von Spenserstanze und Spensergeist und -stil, die bis dahin als durch einander bedingt angesehen wurden. Durch diese befreiende Tat stellte er die Stanze ganz auf sich selbst, er öffnete ihr inhaltlich jedes Gebiet und machte sie formell so schmiegsam, daß sie sich den zartesten lyrischen Ergüssen, sowie den gewaltigsten Dithyramben, ruhigen Reflexionen und wilden Schlachtenschilderungen in gleichem Maße fügt. Den anderen Weg betrat Keats, "a Spenserian genius, nay, a genius by natural endowment richer probably than even Spenser; that light, which shines so unexpected and without fellow in our century, an Elizabethan born too late, the early lost and admirably gifted Keats." (Matthew Arnold.) Er knüpfte das gelockerte Band wieder fest, er weckte das alte Dornröschen aus seinem Schlaf; die Quellen beginnen wieder zu rieseln, der lauschige Wald spendet kühlen Schatten, die Blumen duften, und auf dem silbernen Wasserspiegel zieht wieder der stolze Schwan gravitätisch seine Bahnen.

So halten sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei Richtungen im Gebrauch der Spenserstanze die Wage. Die eine, deren Hauptvertreter Mrs. Tighe, Hunt, Keats, Reynolds, Hood, Tennyson, Heber sind, begünstigt einerseits lyrische Stimmungsbilder, anderseits humoristisch-burleske Dichtungen und fördert sogar etwas wie eine Allegorie zutage; in Diktion und Metrik schließt sie sich eng an Spenser an, den sie mit allen syntaktischen Eigentümlichkeiten und allem Rede- und Versschmuck nachahmt, inhaltlich reichlich ausbeutet (wir werden deshalb bei dieser Gruppe fortwährend unser Auge auch auf das inhaltliche Moment richten müssen) aber auch in seinem Geiste voll und ganz erfaßt. Bei ihr sind auch die Fäden, die sie mit der Literatur des 18. Jahrhunderts verbinden, noch deutlich nachzuweisen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Die andere Richtung zeichnet sich durch einen kräftigen Unternehmungsgeist aus. Da es der Zufall wollte, daß gerade die erste, epochemachende Dichtung Byrons in Spenserstanzen abgefaßt war, war nun für einen Byronverehrer die alte neunzeilige Stanze die gegebene Form. Da Scott in den romantischen Partien seiner Versnovellen (und mit Absicht nur da!) Spenserstanzen einführte, erschienen bald Scharen von Versnovellen, gerade von schottischen Dichtern (Campbell, Hogg, Cunningham, Aird) in Spenserstanzen. Nachdem der Weg aber einmal frei war, finden wir auch Oden, Balladen, Epigramme, Tendenzdichtungen jeglicher Art, ja sogar Homerübersetzungen in Spenserstanzen. Äußerlich sind diese Dichtungen meist sehr kühn gebaut, dem Vorbild Byrons folgend, und arbeiten stark mit alten Balladenmotiven, dies der Einfluß Scotts; metrisch bedeutsam ist bei ihnen noch die Einfügung anders gebauter Strophengebilde. Kreuzungen beider Richtungen, wie bei Shelley, der von Spenser ausgeht, sich aber metrisch und sprachlich stark von Byron beeinflussen läßt, und Southey, der sich inhaltlich an Campbell anschließt, formell aber Spenser zum Muster nimmt, machen eine reinliche Scheidung beider Kategorien praktisch schwer durchführbar. Den klarsten Überblick über den gewaltigen Stoff wird wohl die Anordnung nach Dichterpersönlichkeiten geben. Verzicht auf chronologische Reihenfolge ermöglicht es dann trotzdem, den oben ausgeführten Gesichtspunkt im großen beizubehalten.

Nun noch ein Wort über die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Schon bei den Zeitgenossen Tennysons finden wir keine Spenserstanzen mehr; in der ganzen zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist die Spenserstanze so gut wie ausgestorben. Merkwürdigerweise werden aber auch in den letzten Jahren des Jahrhunderts, wo eine neue romantische Periode sich anbahnt, Spenser und seine Stanze

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

übersehen, wir treffen nur ein paar klägliche Versuche, die nirgends Nachahmer finden. Es ist eine allgemein gangbare Annahme, daß die Spenserstanze seit ihrer Erfindung in England ununterbrochen geblüht habe; dieser Auffassung entgegenzutreten, ist mir eine Hauptaufgabe meiner Arbeit.

Die Spenserstanze ist ein echtes Kind der Romantik und, wie alle Blüten der Romantik, zart und empfindlich. Sie kann nur leben unter ewig blauem Himmel, umfächelt von lauem Wind. Ihren ersten Blütenflor hatte sie dankbar dem Erfinder selber dargebracht, dann war sie verwildert, niemand fragte mehr nach ihrer ursprünglich stolzen Schönheit, man kannte sie nicht mehr und begnügte sich mit ihren Wildlingen. Sie aber lebte verborgen unter dem Boden fort, sammelte in ihren Wurzeln neue Kraft und wartete geduldig, bis ein neuer Frühling für sie kam. Die ersten Andeutungen, die ersten zarten Knospen, hat Phelps nachgewiesen, mir fällt es zu, zu zeigen, wie die Knospen springen, wie sich die Blüten entfalten in ihrer blauen, märchenhaften Schönheit, wie sie alles überranken, überwuchern, dann verwildern, verwelken und schließlich ganz verdorren.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

A. Die Spenserstanze bei den Spensernachahmern des 19. Jahrhunderts.

Kapitel I.
Wordsworth.

Die *Lyrical Ballads* des Jahres 1798 enthalten eine Studie in Spenserstanzen, die mit dem eigentlichen Programm des Bandes, wie so vieles darin, gar nichts zu tun hat. Diese, *The Female Vagrant*, ist nur ein Teil des später unter dem Titel *Guilt and Sorrow, or, Incidents upon Salisbury Plain*[1] gedruckten Gedichtes und ist in seiner Hauptsache bereits 1793 verfaßt. Wordsworth war damals eben aus Frankreich zurückgekehrt, und das Gedicht, das auf seinen einsamen Streifzügen durch die Ebene von Salisbury entstanden ist, spiegelt deutlich die gedrückte, schwankende Stimmung wieder, die ihn in jenen Monaten beherrschte. Einerseits waren die Eindrücke, die er aus Frankreich mitbrachte, noch lebendig, anderseits aber wirkte die Wendung, die die Dinge in den letzten Monaten genommen hatten, wie ein kalter Wasserstrahl auf seine revolutionäre Begeisterung, und der bevorstehende Krieg erfüllte ihn mit bangen Ahnungen für die Zukunft. Bild reiht sich an Bild, fast zusammenhanglos, Erdichtetes und Erlebtes, Reminiszenzen an Schillers *Räuber* und sozialistische Ideen, befruchtet durch das eben erschienene Buch Godwins, *Political Justice.* Als Hintergrund dient die traurige Landschaft um Salisbury und als vereinigen-

[1] *The Poetical Works of William Wordsworth*, ed. by William Knight, London 1896. Vol. I, S. 79.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

des Band die immer wiederholte Moral: Nur die menschlichen Gesetze und Institutionen bringen den Menschen ins Verderben, in „Schuld und Sorge". Es sind recht unerfreuliche Ausblicke, die sich uns da eröffnen, von irgendwelcher Tragik ist nichts zu finden; das einzig Wertvolle sind noch die ausgeführten Naturschilderungen, die sich der Grundstimmung trefflich anschließen und diese in ihrer Trostlosigkeit fast noch überbieten.

Inhaltlich hat die Dichtung somit, den Gepflogenheiten der Zeit entgegen, mit der Stanze nichts aus der *Feenkönigin* entnommen — der von Böhme (S. 236) angeführte Wanderer scheint mir nicht von großer Bedeutung, eher könnte man noch das Morgenstimmungsbild anführen — desto größer aber sind die formellen Anklänge. Auf Schritt und Tritt begegnen uns sprachliche, besonders syntaktische Eigentümlichkeiten, die uns aus Spenser bekannt sind. Wenn man die Dichtung jedoch rasch hintereinander liest, verstärkt sich das Gefühl, daß dies recht heterogene Elemente sind, die eigentlich gar nicht in die Dichtung und zum Dichter passen. Im Grunde ist Wordsworth modern, mit einer starken Neigung ins Triviale; was soll man z. B. sagen zu Versen wie:

> And I in truth did love him like a brother,
> For never could I hope to meet with such another.

oder:

> ...., was hurried off, a helpless prey,
> 'gainst all that in his heart, or theirs perhaps, said nay.

Doch von Zeit zu Zeit nimmt er einen Anlauf und setzt hier und dort einen kleinen Farbenklex von Spensers Palette auf, sei es ein altmodischer Ausdruck, wie *belated swain*, *as well behoved*, oder die Verstärkung des Adjektivs durch *full*, sei es die von Spenser so beliebte Nachstellung der Präposition: *the trees between*, oder des Adjektivs: *meadows green*; mitunter ist auch einmal ein ganzer Satz herübergenommen: *Full sure, that welcome in such house*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

for him was none, ja sogar durch einen großen Teil einer Strophe wird die Verspenserung versucht:

> While thus he journeyed, step by step led on,
> He saw and passed a stately inn, full sure
> That welcome in such house for him was none.
> No board inscribed the needy to allure
> Hung there, no bush proclaimed to old and poor
> And desolate: "Here you will find a friend!"
> The pendent grapes glittered above the door; —
> On he must pace, perchance 'till night descend,
> Where' er the dreary roads their bare white lines extend.

Eine solche Sprache färbt natürlich auch auf die Metrik ab. Man braucht sich z. B. nur einmal klar zu machen, wie vollkommen anders das rhythmische Gefüge eines Verses wird, wenn statt des vorausgestellten *no* das nachgestellte *none* eintritt; das langsame Hinabgleiten des Verses zum Schlußreim kann kaum schöner bewirkt werden als in dem altmodischen Satz:

> That welcome in such house for him was none.

So kommt es, daß Wordsworths Verse oft ganz Spenserschen Rhythmus zeigen. Rein metrisch wird auch Wordsworth Spenser noch am ehesten gerecht, dessen gravitätische, mitunter behagliche Breite und ruhige Ausgeglichenheit seinem eigenen rhythmischen Ausdrucksbedürfnis offenbar nahekamen.

Seit dem Jahre 1799 hatte Wordsworth seinen Wohnsitz endgültig in die Seengegend verlegt, und in der idyllischen, gastfreien Dove-Cottage in Grasmere verlebte er glückliche Tage, wie aus den Tagebüchern, die Dorothy mit peinlicher Gewissenhaftigkeit führte, hervorgeht. Man hatte keine bestimmte Hausordnung, jeder trieb, was er wollte, und bei schönem Wetter brachte man fast den ganzen Tag im Freien zu. So mögen die Bewohner wohl oft im Scherz ihr Häuschen mit dem Schloß der Trägheit verglichen haben, und wie Thomson in den Bewohnern des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Schlosses mit schalkhaftem Humor seine Freunde schildert, so versucht Wordsworth in *Stanzas, written in my Pocket Copy of Thomson's 'Castle of Indolence'*[1] sich selbst und Coleridge, der damals ständiger Gast in Grasmere war, zu schildern. Diesmal handelt es sich um eine bewußte Nachahmung, fast könnte man sagen Fortsetzung der Vorlage, und deshalb ist auch die Anlehnung inhaltlich, stilistisch und metrisch so eng, daß man die Strophen getrost dem *Schloß der Trägheit* hinzufügen könnte, was ja in diesem Fall das größte Lob für den Dichter ist. Wie Thomson seine zwei ersten "gentle tenants", so führt auch Wordsworth beide als Freundespaar auf:

> Thomson: With him was sometimes joined in silent walk ....
> Wordsworth: With him there often walked in friendly guise ....

Alte Worte, alte Reime, ein altväterlich verschlungener Satzbau sind hier natürlich durchaus am Platz; der entzückenden Schalkhaftigkeit Thomsons kann aber Wordsworth nicht gerecht werden. Das Bild, das Wordsworth in den ersten Stanzen von sich selbst entwirft, stimmt zwar ganz mit dem Bilde Patersons im *Schloß der Trägheit* überein, doch sind die Farben bei Wordsworth blaß, das ganze Bild bleibt so konventionell, eben weil es aus Thomson ohne große Änderungen übernommen ist, daß sich mit Sicherheit nicht einmal angeben läßt, wer darunter gemeint ist. Deshalb bezogen de Quincey und nach ihm Brandl[2] diese ersten Verse ebenfalls auf Coleridge und nahmen an, Wordsworth habe die beiden verschiedenen Seiten im Wesen seines Freundes dadurch schildern wollen,

---

[1] *Works*, Vol. II, S. 305. Geschrieben 1802, gedruckt 1815.

[2] *Samuel Taylor Coleridge und die englische Romantik*, Straßburg 1886, S. 295: „Den einen Tag verbrachte er (Coleridge) in schwerer Betäubung, den anderen in kindischen Spielen, als wohnten zwei grundverschiedene Menschen in ihm — so scheinen ihn wenigstens Wordsworths «Strophen, geschrieben in mein Taschenexemplar von Thomsons Schloß der Trägheit» zu schildern."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

daß er ihn in zwei Personen zerlegte. Ganz abgesehen davon, daß diese Erklärung recht gesucht ist, widersprechen ihr auch die Tagebuchzeugnisse von Dorothy[1].

1822 machte Wordsworth mit seiner Frau, seiner Schwester und einigen Freunden eine Reise durch Frankreich und die Schweiz und brachte, wie stets von seinen Reisen, eine Reihe poetischer Reisebilder mit nach Hause. Gewöhnlich wählte er dazu die Sonettform; so ist auch diesmal der weitaus größere Teil in der ihm vertrauten Form verfaßt; dreimal jedoch bediente er sich auch der Spenserstanze: *Engelberg, the Hills of the Angels*[2]; *Processions, suggested on a Sabbath Morning in the Vale of Chamouny*[3]; *Effusion, in Presence of the Painted Tower of Tell, at Altorf*[4]. An Spensers Eleganz erinnert in diesen Stanzen gar nichts mehr, ebenso wenig aber auch an den Schwung Byrons, der mit *Childe Harold*, seinem „poetischen Reisetagebuch", den direkten Anstoß gab. Untadelhaft und verknöchert, wie die Alterssonette von Wordsworth, sind auch diese Spenserstanzen, und sie unterscheiden sich von den Sonetten auch durch nichts, als daß ihre Verse in die Reimordnung *ababbcbcc* gebracht worden sind. Inhaltlich sind sie ebenfalls unbefriedigend und lassen uns vollkommen kalt. Wordsworth wußte weder mit der alten poetischen Sage von der Entstehung des Klosters Engelberg, noch mit dem farbenprächtigen Wunderkultus der katholischen Kirche etwas anzufangen. Der Anblick der Prozession, der er beiwohnte, veranlaßt ihn zu einer förmlichen „Geschichte der Prozession", in der man seinem Wissen über die feierlichen Aufzüge in Persepolis, Memphis und Jerusalem, über Ludi circenses und

---

[1] *Journals of Dorothy Wordsworth*, edited by William Knight, London 1904. Vol. I, S. 119—120. (9. 10. 11. Mai 1802.)

[2] Vol. VI, S. 316.

[2] Vol. VI, S. 363.

[4] Vol. VI, S. 321.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Cerealia ein wenig aufhelfen kann; der gemalte Tellturm in Altorf reißt ihn gar zu folgenden Versen hin:

> How blest the souls, who when their trials come
> Yield not to terror or despondency,
> But face like that sweet boy the mortal doom,
> Whose head the ruddy apple tops, while he
> Expectant stands beneath the linden tree.

Als Wordsworth nach England zurückgekehrt war und seine Reiseerinnerungen veröffentlichte, sandte er bei der Rückgabe der letzten Korrekturbogen ein Widmungsgedicht mit: *Desultory Stanzas, upon receiving the Preceding Sheets from the Press*[1]. Durch das Geleitwort, mit dem er seine Verse hinaussendet, klingt leise Erinnerung an Spenser mit; Spenser pflegte ja seine Verskinder auch mit einem „Envoi" hinauszusenden, und im Gedenken an ihn griff Wordsworth hier nochmals zu seiner Stanze:

> Go forth my little book! pursue thy way;
> Go forth and please the gentle and the good! usw.

Aber auch *Childe Harold* taucht wieder vor uns auf, es scheint fast, als ob Wordsworth die ganze Gedichtsammlung Byrons *Childe Harold* als Konkurrenzunternehmen entgegenstellen wollte; wir können sie zwar nicht dafür ansehen; er aber war zufrieden mit der Wiedergabe dessen, was er sah, hörte und fühlte:

> All that I saw returns upon my view,
> All that I heard comes back upon my ear,
> All that I felt this moment does renew.

In sechs verschiedenen Dichtungen hat sich somit Wordsworth der Spenserstanze bedient: In *Guilt and Sorrow* noch im Anschluß an Spenser selbst, in seiner Thomsonnachahmung mit glücklicher Kopierung des *Castle of Indolence*, in den Altersdichtungen mit einer Hinneigung zu *Childe Harold*. Diejenigen Dichtungen

---

[1] Vol. VI, S. 382.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

jedoch, die stofflich Spenser so viel verdanken, wie *The White Doe of Rylstone* und *Artegall and Elidure* sind nicht in Spenserstanzen verfaßt, obwohl Wordsworth sein ganzes Leben hindurch ein eifriger Leser der *Feenkönigin* war[1] und auch die Stanze technisch beherrschte. Wahrhaft Poetisches hat er in ihr nicht geschaffen, es scheint, als ob er seine Tendenz, Poetisches prosaisch zu machen, auch auf die Spenserstanze übertragen hätte.

[1] Vgl. Lienemann: *Die Belesenheit von William Wordsworth* Diss. Berlin 1908, und E. Legouis: *The early life of Wordsworth*, London 1897.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel II.

Coleridge.

Wordsworth hatte in der Vorrede zu den *Lyrical Ballads* die These aufgestellt: "There neither is nor can be any essential difference between the language of prose and metrical composition." Coleridge macht in der *Biographia Litteraria*[1] dagegen Front und weiß keinen besseren Gegenbeweis anzuführen als Spenser. Spensers Sprache unterscheide sich wesentlich von der Prosa, und gerade deshalb schätzt er ihn, deshalb berauscht er sich an seiner Klangfreudigkeit, liest ihn immer wieder laut vor, preist die Spenserstanze als die denkbar schönste, und doch — hält er sich ihr fern. Southey schreibt sein *Tale of Paraguay*, Wordsworth schließt sogar seine „prosaische Poesie" in die kunstvolle Form der Spenserstanze ein, doch Coleridge wählt für seine mit Spensers Geist getränkte Poesie selbsterfundene, freie Rhythmen. Sein unruhiger Geist ist jedem Zwange abhold, wie er es nicht fertig bringt, eine Zeitschrift regelmäßig erscheinen zu lassen, Vorlesungen pünktlich einzuhalten, so kann er nicht einmal durch eine größere Dichtung den Blankvers hindurchführen[2], und der strengen Disziplin, die die

[1] *Biographia Litteraria* by S. T. Coleridge, London 1817. Vol. II, S. 79/80.

[2] Vgl. darüber Swinburne: *Essais and Studies*, S. 276. Er spricht dort von dem "hybrid or embryonic state" der Blankverse von Coleridge.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Spenserstanze verlangt, fühlt er sich erst recht nicht gewachsen. Seine impulsiven, sich überstürzenden Worte lassen sich nur in Formen fassen, die seinen Launen willig folgen, ja, die minutiöse Strenge Spenserscher Rhythmen berührt ihn im Alter fast peinlich[1]. Nur in zwei kleinen Jugenddichtungen, die lange vor seiner eigentlichen dichterischen Tätigkeit entstanden sind, hat er es versucht, seine Verse in diese feste Form zu zwingen; nicht gerade mit Erfolg! Mit den *Lines in the Manner of Spenser*[2] und *To the Author of Poems* (*Joseph Cottle*) *published anonymously at Bristol*[3] kann sich selbst der verzeihendste Coleridgeliebhaber nicht befreunden. Von den mir bekannten "*Lines in the manner* (*measure*) *of Spenser*" sind dies so ziemlich die schlechtesten, inhaltlich und formell. Das erste Gedicht ist ein Liebesschmollgedicht, in dem die ganze Göttermaschinerie des 18. Jahrhunderts herhalten muß. *Sleep*, *Love*, *Rapture*, *Fancy*, *Peace*, alles mit großen Anfangsbuchstaben, sind nicht etwa Spenserische Allegorien, sondern flüchtig angedeutete Personifikationen, wie das Zeitalter Popes sie liebt. Die Verse, die Joseph Cottle, den Buchhändler, Dichter und stets hilfsbereiten Freund des jungen Pantisokraten besingen, wollen sich überhaupt kaum erfassen lassen. Soviel ist jedoch klar, Cottle litt an derselben Spenserverzückung, und eine Reihe von Naturbildern aus Spenser, alle unfertig und einander rasch ablösend, wechseln mit Anspielungen auf die einzelnen dichterischen Erzeugnisse Cottles. Die Form beider Gedichte steht mit dem Inhalt auf gleicher Stufe. Imitation um jeden Preis wird versucht. Wir finden die feierlich gemessenen „Spenserian compounds": *cloud-climb'd rock*,

[1] Vgl. *Table Talk and Omniana*, London 1905, p. 45.

[2] *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge* edited by Ernest Hartley Coleridge, Oxford 1912. Vol. I, S. 94.

[3] Ebenda S. 102.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

night-clos'd floweret, *tempest-honour'd*, *vapour-poisen'd birds*, sogar *the monarch-murder'd Soldier's tomb*. Neben diesen Adjektiven, immer fein säuberlich mit *'d* geschrieben, die anderen auf y: *dewy*, *downy*, *balmy*, wieder andere in dem beliebten Superlativ (Elativ) oder Komparativ: *saddest hue*, *gentlest looks*, *richer views*, *gentler song*, dann zwei Beiwörter mit dem Hauptwort in der Mitte: *gentlest looks divine* und noch eine ganze Reihe syntaktischer Eigentümlichkeiten, die alle auf Konto Spensers zu setzen sind. Spensers archaistischer Wortschatz wird ebenfalls reichlich ausgebeutet, man hat fast das Gefühl, als ob einzelne Zeilen direkt aus Spenser herübergeholt seien.

> One quill withouten pain ypluck'd might be! .....

oder:

> As night clos'd floweret in the orient ray; .....

oder:

> For straight so fair a Form did upwards start
> (No fairer deck'd the bowers of old Romance)
> That Sleep enamour'd grew, nor mov'd from his sweet trance!

Trotz dieser Anleihen können die Verse einem Vergleich mit Spenser nicht standhalten; es fehlt ihnen vor allem das, was Coleridge an Spensers Versen als alter Mann peinlich empfand: "extremely minute attention to metre and rhythm." Metrische Sauberkeit ist von Coleridge überhaupt nicht zu erwarten, wir dürfen uns deshalb nicht wundern, wenn er sich Verschleifungen, wie *med'cinable powers*, sprachliche Härten, wie das oben schon angeführte *monarch-murder'd Soldier's tomb* erlaubt, wenn er uns zwingt, einen Vers wie

> *Waked by Heaven's silent dews at Eve's mild gleam*

als Fünfheber zu lesen und als Reimschema auch einmal *ababbcacc*[1] annimmt.

---

[1] Stanze I des zweiten Gedichts.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Coleridge hat wohl gewußt, warum er später sich keiner strengen Stanzen mehr bedient hat; eine Bereicherung hat die Spenserstanze durch ihn nicht erfahren, dafür konnte er uns aber das Christabelmetrum schenken, und um das zu erfinden, bedurfte es — nach dem zu Tode gehetzten, mathematisch korrekten heroischen Reimpaar des 18. Jahrhunderts — eines Coleridge.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel III.

Southey.

Unter die große Schar von Dichtern, die in ihrer Jugend eine Fortsetzung der *Faerie Queene* planten, gehört auch Robert Southey. Dowden[1] berichtet sogar: "that he actually wrote some cantos," erhalten ist aber davon nichts. Doch haben wir eine Dichtung, die, obwohl sie sich nicht "Imitation of Spenser" nennt, Spenser unendlich viel verdankt. *A Tale of Paraguay*[2] ist eine Verserzählung und spielt, wie Campbells *Gertrude of Wyoming*, in den Urwäldern Amerikas. Diese Dichtung hat auch Southey zweifellos vorgeschwebt und besonders in der Stimmung auf seine Urwalddichtung abgefärbt. Im einzelnen geht aber Southey eigene Wege; denn wenn er auch nicht der poetischere von beiden Dichtern ist, so ist er doch der gelehrtere und bringt außerordentlich genaue Vorkenntnisse mit, die z. T. wohl noch aus der Zeit seiner pantisokratischen Jugendschwärmereien stammen. Gerade für Southey ist ja das Interesse an einem so poetisch geschilderten Urwaldidyll, wie *Gertrude of Wyoming*, begreiflich und der Gedanke naheliegend, bei geeigneter Gelegenheit ähnliches zu versuchen. Die geeignete Gelegenheit bot sich ihm, als er

---

[1] Dowden: *Southey*, English Men of Letters, S. 22.

[2] ***The Poetical Works of Robert Southey***, collected by himself, London 1850, Vol. VII.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

bei seinen gelehrten Studien ein lateinisch geschriebenes Tagebuch des Jesuitenpaters Dobritzhoffer fand, das in großer Ausführlichkeit das Leben der Missionare in den Wäldern Paraguays schildert. Eine kurze Stelle daraus — Southey druckt sie seiner Erzählung voraus — berichtet, wie ein junges Paar, Quiara und Monnema, das vor einer Seuche in den Urwald flüchtete, dort vollkommen von allem Verkehr abgeschlossen fast sein ganzes Leben zubringt, wunschlos glücklich, da noch zwei holde Kinder ihnen zur Seite aufwachsen, wie dann nach dem Tode des Gatten Monnema und die Kinder von Missionaren aufgefunden und in die Missionsstation gebracht werden, wie sie dort langsam hinwelken, Blumen der Wildnis, die nur in Freiheit gedeihen können. Dieser poetische Kern wird zu vier Gesängen angeschwellt und fast erstickt von einem Geranke fremder Zutaten und gelehrter Reflexionen. Neben aufdringlichen Hinweisen auf z. T. recht unpoetische Volksbräuche finden wir Beschreibungen über die Ausbeutung verschiedener Tropenpflanzen und sogar eine begeisterte Verherrlichung der Kuhpockenschutzimpfung, die den ersten Gesang nicht gerade stimmungsvoll einleitet.

Wie Southey in dem Widmungsgedicht an seine Tochter May sagt, war das Epos 1814 bereits abgeschlossen, blieb dann aber über zehn Jahre lang liegen. Die Vermutung liegt nahe, positive Beweise dafür oder dagegen habe ich zwar nirgends finden können, daß es Southey ging, wie Scott, er mußte vor der größeren Kunst Byrons die Segel streichen. Seit 1814 schrieb ja Byron seine Verserzählungen, die sich ihr Lesepublikum im Sturm eroberten. 1822 erschien eine englische Übersetzung von Dobritzhoffers *Historia de Abiponibus*, *an Account of the Abipones*, die Verfasserin ist Sara Coleridge, Southeys Verwandte und langjährige Hausgenossin. Diese Übersetzung erregte Aufsehen, wurde in den besten Zeitschriften rezen-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

siert[1] und machte das Publikum neugierig und empfänglich für Southeys Dichtung. Diese konnte nun mit mehr Aussicht auf Erfolg erscheinen.

Von Campbell ging Southey aus, dort fand er auch die Spenserstanze, an der er sich aber formell nicht schult, da ist vielmehr Spenser sein Meister.

Southey soll die *Feenkönigin* dreißigmal ganz durchgelesen haben[2], da ist es dann begreiflich, wenn ihm Spensers Syntax und Tonfall ganz in Fleisch und Blut übergegangen sind. Stanzen wie III, 38 muten vollkommen wie eine ins Neuenglische übersetzte Stanze Spensers an:

> Anon advancing thus the trees between,
> He saw beside her bower the songstress wild,
> Not distant far, himself the while unseen.
> Mooma it was, that happy maiden mild,
> Who in the sunshine like a careless child
> Of nature, in her joy was caroling.
> A heavier heart than his it had beguiled
> So to have heard so fair a creature sing
> The strains, which she had learnt from all sweet birds
> of spring.

Ganz streng hält er sich mit Spenser an die Forderung, einen neuen Gedanken oder ein neues Bild erst wieder mit der neuen Strophe beginnen zu lassen; geht der Stoff einmal vor dem Stanzenende aus, dann müssen eben Flickzeilen eintreten, die bei Southey die Form des Ausrufs haben und fast wie ein lyrischer Chorgesang erscheinen. Solche in den Schlußalexandriner verlegten Reflexionen des Dichters begleiten die ganze Dichtung und geben ihr dadurch einen ganz subjektiven Charakter.

---

[1] Die *Quarterly Rewiev* weist sogar besonders hin auf die "beautiful story of a solitary family" usw. usw.

[2] Vgl. Rogers: *Table Talk*, 1856, S. 207.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Such is the happy heart we bring with us at birth. (I, 16.)
Alas that populous hive has now no living guest. (I, 18.)
Most miserable man, who sees the rest expire. (II, 4.)
O fatal thirst of gold! O foul reproach for Spain! (III, 3.)
O joy of joys supreme! o bliss for them in store! (III, 18 und III, 49.)
So soon, . . . so soon must she in earth's cold lap be laid? (IV, 45.)
Maiden beloved of Heaven, to die is best for thee. (IV, 48.)
usw. usw.

Southey darf für sich das Recht in Anspruch nehmen, zu den Dichtern gezählt zu werden, für die es Reimschwierigkeiten überhaupt nicht gibt. So löst er das schwierige Reimproblem der Spenserstanze mühelos. Ja, er macht nicht einmal von den für einen Spensernachahmer erlaubten, traditionellen alten Reimen Gebrauch, außer sehr seltenem *I ween*, *I wis*, einmaligem *stour* (I, 6) und *enow* (I, 19) habe ich in der ganzen Dichtung im Reim keine alten Worte gefunden; auch alte Lautgebung ist sehr selten. Von den 224 Stanzen sind 159 im Reim vollkommen fehlerlos, auch noch für die heutige Aussprache und selbst bis in die allerkleinsten Schattierungen der Klangfarbe und der Klangdauer. Von den übrigen 65 zeigen die meisten nur ganz leichte Ungenauigkeiten, 17mal allein finden wir Wörter wie *solitude* und *beatitude* mit *wood*, *stood*, *good* im Reim gebunden. Für die Klangdauer hat Southey dabei kein so feines Ohr wie für die Klangfarbe, so finden wir Bindungen wie $\breve{\imath}$ mit $\bar{\imath}$ = *industry* : *tree*, $\breve{o}$ mit $\bar{o}$ = *not* : *thought*, $\breve{e}$ mit $\bar{e}i$ = *shed* : *allayed*. Die schlimmsten Vergehen, deren Southey sich überhaupt schuldig macht, sind *stood* : *flood*, *prove* : *love*, *tone* : *none*, *low* : *now*, *earth* : *hearth*, *where* : *here*, *try* : *liberty*, *tries* : *charities*; ferner *forth* : *earth*, *morn* : *return*, *low* : *bough*, *down* : *gone*, *more* : *power*, von denen die ersten immer noch Augenreime sind.

Was also Reime und Wortwahl — er meidet alte Worte auch im Versinnern — anbelangt, so will Southey modern

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sein, im Rhythmus aber, und damit in der Verteilung der Cäsuren, der Anwendung des Enjambements und, grammatisch gesprochen, in der Syntax ist ihm Spenser einzig gültiges Vorbild.

Während Southey formell mithin stark unter Spensers Einfluß steht, wir ihn also in dieser Hinsicht unter die Spenserschüler einreihen müssen, kommen ihm inhaltliche Entlehnungen neben Spenser auch aus Campbell, er stellt also, wie Shelley, eine Kreuzung der beiden Hauptrichtungen im Gebrauch der Spenserstanze dar. Shelley verhält sich jedoch entgegengesetzt, er entlehnt mehr inhaltlich aus Spenser und geht formell eigene Wege.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel IV.

Mrs. Tighe.

—

And his true Love, faire Psyche, with him playes,
Fayre Psyche to him lately reconcyld,
After long troubles and unmeet ubrayes,
With which his mother Venus her revyld,
And eke himself her cruelly exyld:
But now in stedfast love and happy state
She with him lives, and hath him borne a chyld,
Pleasure that doth both gods and men aggrate,
Pleasure, the daughter of Cupid and Psyche late.

(Faerie Queene III, VI, 50.)

Mit diesen Worten hat schon Spenser auf das Märchen von Cupido und Psyche hingewiesen, das seit der Renaissance in der englischen Literatur eine große Rolle spielt, nicht nur in reichlichen Anspielungen, sondern als Thema zahlloser lyrischer, epischer und dramatischer Dichtungen[1]. Im Jahre 1758 veröffentlichte Glocester Ridley *Psyche, or the great Metamorphosis, a Poem in Imitation of Spenser*, eine allegorische Behandlung des alten Märchens in der Form der Spenserstanze. Etwa ein halbes Jahrhundert später schrieb Mrs. Tighe ihre *Psyche*[2], ebenfalls in Spenserstanzen, aber ohne sich sonst weiter von Ridley beeinflussen zu lassen. Ridley war mit dem bei Apulejus

[1] Vgl. Hoffmann: *Das Psychemärchen des Apulejus in der englischen Literatur*, Diss. Straßburg 1908.

[2] Ein Privatdruck war schon 1805 erschienen: *Psyche and other Poems* by Mrs. Henry Tighe; der großen Öffentlichkeit wurde die Dichtung aber erst 1811 bekannt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

gebotenen Stoff sehr frei umgegangen, Mrs. Tighe hält sich eng an ihn, wie sie selbst in der Vorrede eingesteht; an manchen Stellen ist ihre Dichtung kaum mehr als eine Versifizierung der Prosa des Apulejus. Alles aber, was sie außer diesem Gerippe braucht, holt sie sich aus Spenser. Was Wunder, daß es da dem Werk an einem einheitlichen Stil gebricht, daß es uns anmutet, wie ein Gebäude, dessen streng griechischen Grundbau ein launischer Baumeister mit allerlei gotischem Maßwerk, mit Krabben, Wimpergen und Türmchen verziert hat. Mrs. Tighe weist zwar in der Vorrede den Vorwurf des bewußten Plagiats im voraus zurück, gibt aber eine gewisse "partiality" für Spenser zu. Wie weit diese geht, wird selbst den flüchtigsten Leser in Erstaunen setzen. Im ersten Teil, in dem nach der Vorgeschichte das Liebesglück Psyches mit dem jungen Gott, die Intriguen der Schwestern und schließlich die schmerzliche Trennung der Liebenden erzählt wird, bot sich ihr der Stoff bei Apulejus ja reichlich, und mit dem Stoff ging auch etwas klassische Ruhe und Klarheit in unsere Dichtung über. Um so erstaunter ist man, wenn mitten im III. Gesang plötzlich ein romantischer Ritter mit wehendem Helmbusch auftritt, seiner Dame in echt höfischer Weise seine Dienste anbietet und ihr auf allen Irrfahrten folgt. Nun spielt sich alles ganz im Stile Spensers ab, ein Abenteuer folgt dem anderen, es ist ein ewiges Suchen und Finden, genau wie bei Una und ihrem Red Cross Knight. Psyche ist auch nicht länger Psyche, die wunderschöne Prinzessin der alten Sage, sondern "Love", eine Spenserische Allegoriegestalt. Mrs. Tighe ist darin ganz Schülerin Spensers, aber eine schlechte Schülerin; denn Una, Duessa, Florimel haben doch trotz aller allegorischen Bedeutung warmes Blut in den Adern, während Psyche mit ihren Begleiterinnen in dem Heer von Schatten und Gespenstern selber zum Schatten wird. Oft ziehen diese Gestalten in ganzen Schwärmen auf, wie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

im VI. Gesang die Gefährten von Indifference: Grandeur, Apathy, Dissipation, Discontented Beauty usw. Man vergleiche diese flüchtigen Skizzen nur einmal mit den prächtigen, satten, farbenfrohen Kabinettstückchen bei Spenser. Gerade der Hofstaat des Stolzes (F. Q. I, IV.) erinnert sofort an diese Stelle und wird wohl auch das Vorbild gewesen sein.

Weniger unglücklich als in der Übernahme der Allegorie Spensers ist aber Mrs. Tighe in der Übernahme der uns schon aus den Spensernachahmungen des 18. Jahrhunderts bekannten Ideallandschaft. Das Inventar bleibt ganz dasselbe, aber Mrs. Tighe gießt über ihre Haine, Täler, Lauben und Matten soviel Schönheit aus, schildert uns ihre silbernen Bächlein, grünenden Wiesen und lauschigen Pfade mit soviel Liebe, daß diese starre Staffagelandschaft Leben bekommt, daß dieses weltferne, milde Sonnenland fortan das Land der Sehnsucht aller jungen Dichter wird. Hier haben wir sie zum erstenmal, diese "places of nestling green for poets made"[1], und nicht umsonst stehen Hunt, Keats, Reynolds, Hood, überhaupt die ganze folgende junge Generation im Banne dieser Dichterin, die die Schönheit sucht, aber sie mit dem leisen Schleier weltscheuer Melancholie und ungestillter Sehnsucht umgibt. Alles Häßliche und auch alles Rauhe, Harte, wird gemieden, man fühlt bei jedem Strich die Frauenhand; einzelne Ansätze, auch die kräftigen Ölgemälde Spensers nachzuahmen, zeigen, daß Mrs. Tighe dafür nicht einmal ohne Begabung ist, im allgemeinen wählt sie aber aus der reichen Fülle der Vorlagen, die ihr Spenser bietet, nur eine Reihe von Pastellbildern aus. Aber diese feinen Pastellbildchen, mit ihren matten, weichen Farben, bilden Jahrzehnte lang das Entzücken der Menschen und bewirken, daß man den großen Meister fortan nur von dieser einen Seite erfaßt.

[1] Leigh Hunt: *Story of Rimini.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Was sonst Mrs. Tighe noch aus Spenser entlehnte, stellt Böhme S. 264 in großen Zügen zusammen; man könnte noch viel weiter gehen und bis ins einzelnste sklavische Abhängigkeit nachweisen. Schon der ganze äußere Aufbau ist vollkommen einem Buch der *Faerie Queene* nachgebildet. Man könnte ruhig ihr Gedicht "Love" betiteln und es für "a new canto of Spenser" ausgeben, es würde sich Spensers "*Holiness*" "*Friendship*", "*Chastity*" besser anpassen als viele der pomphaft angekündigten "new cantos" des 18. Jahrhunderts. Beide Werke beginnen mit einer Einleitung, die das Thema angibt:

> Spenser: And sing of Knights' and Ladies' gentle deeds.
> Mrs. Tighe: Which speak of gentle Knights and Ladies fair.

Dies ist für Spenser richtig, für Mrs. Tighe mehr Floskel. Beide stürzen sich dann sofort in medias res und holen die Vorgeschichte später nach.

> Spenser: A gentle knight was pricking on the plaine.
> Mrs. Tighe: Fair Psyche through untrodden forests went.

Nachdem wir kurz mit den Schicksalen der beiden Hauptpersonen, Red Cross Knight und Psyche, bekannt gemacht sind, folgt eine ausführliche Landschaftsschilderung, die Mrs. Tighe einfach abgeschrieben hat; sogar der Zusatz, daß dieser "covert" (beide brauchen das Wort) Schutz vor Sturm verspricht,

> Spenser: That promised ayde the tempest to withstand...
> Mrs. Tighe: A refuge from the blast and angry tempests' power...

wird unmotiviert von Mrs. Tighe übernommen. Der Red Cross Knight sucht wirklich in dem Hain Schutz vor einem Gewitter, Psyche wandert im strahlendsten Sonnenwetter. Auch die jedem Gesang vorausgeschickten Arguments (bei Mrs. Tighe allerdings in Prosa), die einleiten-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

den, allgemeinen Reflexionen, die mit *as when* oder *like as* beginnenden ausgeführten Bilder stammen aus Spenser. Im Gedankenflug erreicht sie dabei ihren Meister nicht, was aber Sprache und Metrik betrifft, bleibt sie kaum hinter ihm zurück. Geschicktes Wechseln mit den Pausen, reichliches Enjambement, doch wie bei Spenser nur über das Versende, nie über das Strophenende hinaus, sorgen für Abwechslung, Alliteration und Vokalmalerei dienen dem Schmuck und erzielen oft überraschende Klangwirkungen, z. B. I, S. 11:

Wooed by the soothing silence of the scene.

Die Reime sind außerordentlich rein, und große Mühe, wie sie in der Vorrede sagt, scheinen sie ihr gar nicht gemacht zu haben. In den 41 Stanzen des III. Gesanges, in denen also 123 verschiedene Reime vorkommen, finden sich 17 Unregelmäßigkeiten, 11 von diesen sind aber immer noch Augenreime, wie *grove* : *move*, *revive* : *fugitive*, *fly* : *fearfully*, auch die übrigbleibenden 5 Fälle sind nichts anderes als traditionelle Spenserreime, wie *tread* : *environèd*, *secrecy* : *nigh*. — Böhme sagt, von Spensers rhetorischen Mitteln behandle Mrs. Tighe „keines besser, als das langatmende, schmückende Beiwort." Soviel ist sicher, daß sie, ebenso wie Spenser, sich scheut, ein Hauptwort ohne Beiwort anzuwenden, aber ein besonderes Lob kann man nach meiner Meinung Mrs. Tighe für ihre schmückenden Beiwörter kaum erteilen. Konstruktionen, wie das viel zitierte *sea-shouldering Whales*[1] sind bei ihr nicht zu finden. Schön sind sie zwar stets, nie aber originell und schlagend. Lippen sind bei ihr *rosy*, *roseate*, *purple*, Musik *sweet*, *soft*, höchstens *silvern*; *soft sleep* senkt sich auf die Augen Cupidos; wie ganz anders bei Keats, wenn er von Madeline sagt:

The *poppied* warmth of sleep oppressed her *soothed* limbs.

[1] *Faerie Queene* II, XII, 23.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Bei der Schilderung des schlafenden Cupido bewegt sie sich in mehr oder minder allgemeinen Ausdrücken, his *fair* neck, *blooming* cheek, ringlets *bright* usw. Sie versichert immer wieder, daß er schön ist, schöner als die Schönheit selbst, was wir doch von dem Liebesgott eigentlich voraussetzen. Der Schönheit bringt die Dichterin alles, auch die Originalität zum Opfer. *Ambrosial*, *polished*, *rosy*, *balmy*, *silvery*, *flowery*, *ivory*, das sind ihre Stichworte; rein grammatikalisch fällt hier, wie bei Spenser, ihre Vorliebe für Adjektiva auf *y* auf. Polished, silvery, flowery ist auch ihr Stil, ihre Sprache, ihre Metrik, und dem Leser, der sich durch das Werk hindurchgelesen hat, geht es wie einem Schweizer, der sich aus dem sonnigen Italien mit seinem ewigen Frühling, seinen betäubenden Düften, glühenden Farben und seiner schwülen Weichlichkeit nach dem erfrischenden Hauch seiner heimatlichen Alpen, nach brausenden Sturzbächen und reinen, weißen Schneebergen zurücksehnt.

In Mrs. Tighe sehen wir, allerdings poetisch vertieft und bereits mit dem Schimmer der Romantik umwoben, das Verhältnis, wie es das 18. Jahrhundert zu Spenser hegte: Übernahme der Stanze Spensers bedeutet vollkommene Nachahmung des Meisters, Nachahmung in Grundstimmung und Inhalt, in Sprache und Metrik: die Spenserstanze ist von Spenser noch nicht zu trennen. Nicht einmal in der Wahl des Themas bringt Mrs. Tighe Neues, die allegorische Ausdeutung des alten Psychemärchens war ein Lieblingsthema des 18. Jahrhunderts und sogar auch schon in der Stanze und mit den Mitteln Spensers behandelt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel V.
Leigh Hunt.

In Hunt hat der Spenserkultus, der für die damalige Zeit wie ein erfrischender Jungbrunnen wirkte, sein eigentliches Zentrum. Unermüdlich sucht er nach neuen Jüngern für seinen großen Meister. Spenser ist ihm der Dichter κατ' ἐξοχην, und wie einst Gill für seine Poetik die Beispiele aus der *Faerie Queene* holte, so bringt auch Hunt seine Belege für sprachliche, ästhetische, metrische, ja sogar musikalische und malerisch-architektonische Fragen aus Spenser[1]. Er untersucht seine Dichtung auf die Schönheit der Worte, der Pausen, der Taktumstellungen, der Reime, er stellt eine "Gallery of Pictures from Spenser"[2] zusammen, er rezitiert die *Faerie Queene*, wo er hinkommt, als Knabe schon schreibt er einen *Faerie King*[3] und einen *Palace of Pleasure*[4], und kurz vor seinem Tode noch verteidigt er in *Frazer's Magazine* Spenser gegen feindliche Angriffe[5].

Der *Faerie King* ist nicht gedruckt worden, aber in den Jugendgedichten, die Hunts Vater mit Stolz 1801

[1] Näh: *The Autobiography of Leigh Hunt*, London 1891, und *Imagination and Fancy*, or Selections from the English Poets, London 1891 (new edition).

[2] *Spenser considered as the Poet of the Painters* (in *Imagination and Fancy*).

[3] Siehe *Autobiography* p. 69.

[4] Ebenda p. 71.

[5] Einige kritische Bemerkungen Hunts über Spenser stellt Moebus: ***Leigh Hunts Kritik der Entwicklung der englischen Literatur***, Diss. Straßburg 1916, zusammen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

veröffentlichen ließ[1], findet sich *The Palace of Pleasure, an allegorical poem, written in Imitation of Spenser.* Diese Dichtung, eine Allegorie in 2 Gesängen von zusammen 130 Stanzen, muß natürlich als Kinderarbeit angesehen werden; sie entstand in Hunts 13. Lebensjahr, und der Dichter hat sie selbst später[2] schonungslos verurteilt. Sklavisch schließt er sich an die *Feenkönigin* an; Sir Guyon, der Held der Erzählung, gerät in den Palast der Freude, ein Konglomerat aus dem "Bower of Bliss", "Palace of Pride", der "Isle of Mirth", und Thomsons "Castle of Indolence", wird dort von der Herrin des Schlosses in Sinnenfreude festgehalten, bis er von Repentance und Religion erlöst wird. Auch formell handelt es sich um einen rohen Abklatsch Spensers; durch Äußerlichkeiten, wie archaistische Worte, denen sogar, wie es Brauch des 18. Jahrhunderts war, das angehängte Glossar nicht fehlt, durch alte Schreibung, gewundene Wortstellung sucht er den altertümlichen Reiz der Verse Spensers nachzuahmen, für ein Kind nicht einmal ungeschickt, man merkt die eifrige Spenserlektüre deutlich durch.

Wir haben aber auch von dem gereiften Mann noch eine Spenserimitation, und diese ist natürlich mit ganz anderen Augen anzusehen. *The Shewe of Faire Seeming*[3] kopiert Spenser ebenfalls vollständig, ahmt ihn so täuschend nach, daß man die Kopie ohne weiteres für echt halten könnte. Das, was wir sonst aus dem 19. Jahrhundert von Spensernachahmungen kennen, bleibt doch in Sprache und Auffassung immer noch modern. Wohl

---

[1] *Juvenilia, or a Collection of Poems, written between the ages of* 12 *and* 16, *by* J. H. L. Hunt, 1801.

[2] Im V. Kapitel seiner *Autobiography.*

[3] *The Poetical Works of Leigh Hunt*, edited by his son Thornton Hunt, London 1860 (Routledge). Zuerst erschienen in Frazer's Magazine 1858.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

schmückt man seine Verse mit alten Wörtern und Reimen, versucht auch sonst, ihnen durch Anleihen aller Art Spensers Kolorit zu geben, doch man verleugnet daneben nicht, daß man eben doch dem modernen 19. Jahrhundert angehört. Hunt gibt uns in *The Shewe of Faire Seeming* eine vollkommen durchgeführte Allegorie, in der er einerseits den etwas puritanisch-moralisierenden, anderseits den — allerdings von der Nachwelt mehr in die Dichtung hineingelesenen — humorvoll-burlesken Ton seiner Vorlage prächtig trifft.

In einem echt Spenserschen Hain wohnt die Allegorie Wisdom, ein Greis, der die Jugend lehrt, indem er ihr auf seiner Bühne den Unterschied zwischen Fair Seeming und True Being in Wort und Bild zeigt. Er läßt einzelne Gestalten auftreten, wie Honesty, Just Laudation usw., diese werden von den unerfahrenen Zuschauern begeistert gelobt, bis sie ihre häßliche Kehrseite, Dishonesty, Parasite usw. zeigen. Hunt macht hier den Versuch, Spenser auch in der Kontrastwirkung gleichzukommen, und die Fidessa-Duessa-Gestalt mag sogar das direkte Vorbild abgegeben haben; auch dort könnte man ja den Gegensatz Fair Seeming und True Being zugrunde legen. Zum Schluß erscheint Lady Sidney als Love, mit ehrfurchtsvollem Schweigen begrüßt, in ihr ist Fair Seeming und True Being vereint. Diese Huldigung der jungen Freundin Spensers ist von Hunt nicht ohne Grund eingefügt. Er will ja die Verse Spenser selbst zuschreiben, und zwar verlegt er sie in die Zeit, als Spenser eben mit der Familie Sidney bekannt geworden war. Der Dichtung geht, wie den einzelnen Gesängen bei Spenser, ein Argument in vierzeiligen Knittelversen voraus:

Wisdom upon his wondrous stage,
Doth shewe his scenes to youth;
Which Worldly Wisdom, fault finding,
Stirreth to further truth.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Die Allegorie umfaßt 44 Stanzen, ist also bedeutend kürzer als ein Gesang der *Faerie Queene*. Gegenüber manchen Versuchen des 18. Jahrhunderts, die sich bemühen, to out-Spenser Spenser, sind Hunts Verse einfach, er kopiert Spensers schwankende Orthographie und eigentümliche Syntax kräftig, bleibt aber frei von Übertreibung.

I.

A faire old house, less statelie than serene,
Nigh to a towne, yet deepe within a glade,
And looking on a lawne of gladsome greene,
Whence crept a path to manie a thoughtful shade,
Wisdome whilere his gentle dwelling made.
A little brooke, near beehives not a few,
Glimmer'd in front, beside whose streame there play'd
Children, the which it pleased him much to view;
And bright, the streame beyond, a beauteous garden grew.

V.

His house's largest roome as was his want,
Making kinde schoole for youthes of budding age,
He, with his sights and shewes therein, would daunt
Their hastie wills, and reverent thoughts engage,
Setting all forth upon a very stage. usw.

Schon diese kurzen Proben genügen, um zu zeigen, daß Hunt die Untersuchung über die Pausen bei Spenser nicht umsonst gemacht hat; er bemüht sich nach Kräften, die Pausen möglichst von der Zeilenmitte wegzulegen und dadurch, daß er mitunter einen Vers ohne hörbare Pause und einen anderen mit zwei Pausen bringt, Abwechslung zu schaffen. Im Reimklang möchte er natürlich Spensers Aussprache möglichst wiedergeben, aber da er nicht philologisch geschult ist, läuft ihm manchmal ein Irrtum unter. So kann für Spenser ein Reim wie *cause* : *was*, *daunt* : *want* noch gar nicht bestanden haben, auch Spalt- und Doppelreime wie *sister* : *kissed her* : *missed her* sind bei Spenser äußerst selten, es ist ein echter cockney-Reim,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

wie überhaupt am Ende der Ton bedenklich ins Ergötzliche umschlägt, wie wir es in Hunts eigenem *Feast of the Poets* oder *Blue-stocking Revels* haben.

> They shudder'd, then laugh'd out; and evermore
> Laugh'd and laugh'd on, each from his very heart,
> Untill their breaths grew scant and sides grew sore,
> And all the roome seemed rolling in the huge uproar.

Auch hier finden wir, als Erbstück des 18. Jahrhunderts, ein angefügtes Glossar, in dem die seltenen Wörter durch bekannte erklärt werden: *whilere* = not long since, *pilled* = plundered usw. Eine Anmerkung sagt uns ferner, daß das Wort *Theàtre* mit voller Absicht in der von Spenser gebrauchten, alten Betonung verwandt ist.

Hunt hat auch Chaucer modernisiert[1] und nachgeahmt, und im Vorwort zu diesen Chaucerbearbeitungen legt er seine Meinung über Nachahmungen alter Dichter dar, auf die er in der Vorrede zu *The Shewe of Faire Seeming* wieder verweist:

> Either they must be little more than re-spellings (in which case they had better be wholly such at once) or, secondly, they must be something betwixt old stile and new, and so reap the advantages of neither, or, lastly, they must take leave in toto of the old manner of the original, and proceed upon the merits, whatever those may be, of the stile of the modernizers, in which case Chaucer (und Spenser!) is sure to lose, not only in manner but also in matter.

In die zweite Gruppe gehören so ziemlich alle Spensernachahmungen des 18. Jahrhunderts und aus dem 19. diejenigen, die mit Keats zu Spenser zurückkehren, aber auf die literarische Entwicklung des 18. Jahrhunderts nicht verzichten wollen. Als seltenes Beispiel für die erste Gruppe ist uns *The Shewe of Faire Seeming* interessant und wichtig; ästhetische Freude, wie die Spenserdichtungen von Keats, kann sie uns jedoch nicht gewähren. Der

---

[1] Z. B. *The Pardoner's Tale* und *The Tapister's Tale*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

von Hunt im Vorwort zu der Dichtung betonte Versuch, die allegorische Dichtung Spensers wieder zu Ehren zu bringen, ist ihm mißlungen; was diese Seite seiner Dichtung betrifft, war Spenser bereits überlebt.

Alle diejenigen Dichter (Southey, Mrs. Tighe u. a.), die versuchen, Spensers Rhythmus nachzuahmen, tun das, weil sie glauben, daß die Stanze, gewissermaßen aus diesem Rhythmus geschaffen, in ihm am vollendetsten zur Geltung komme. Sie übernehmen deshalb von Spensers archaistischen Mitteln auch nur diejenigen, die Einfluß auf den Rhythmus haben, in der Orthographie und z. T. auch in der Wortwahl bleiben sie modern. Hunt dagegen will Spenser als Ganzes und bis auf jede Einzelheit nachschaffen. Aus diesem Grunde tritt er auch rein kritisch an Spenser heran; an den Krücken der Kritik hat er dabei wohl gehen gelernt, bleibt aber trotzdem ein Lahmer, der nie aus eigener Kraft laufen lernen kann.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel VI.

Keats.

Wenn auch durch die ganze Romantik Spensers Einflüsse überall unverkennbar sind, so war doch auf keinen Dichter die Einwirkung so ausgesprochen und tiefgehend, wie auf Keats. Spenser[1] hatte ihn erst zum Dichter gemacht, und ohne ihn ist die Keatssche Dichtung[2] kaum zu verstehen. Spenser war ihm sein ganzes Leben hindurch der Dichter, "the poet's poet", und es war ein glückliches Zusammentreffen, daß er ihn in so früher Jugend kennen lernte. Wenn auch Saintsbury behauptet, daß er die *Faerie Queene* noch als alter Mann mit derselben Begeisterung lese, wie als Schuljunge, so darf man doch nicht unberücksichtigt lassen, daß es nicht dasselbe ist, was den jungen und den alten Menschen fesselt. Der gereifte Mensch wird die tieferen sittlichen und religiösen Fragen, die sich unter der Allegorie verbergen, durchaus nicht außer Acht lassen; er ist von der Formenschönheit nicht so geblendet, daß er nicht versuchte, sich Aufschluß über das „Warum" zu verschaffen; der Jüngling jedoch

[1] Über das Verhältnis von Spenser zu Keats vgl. Read: *Keats und Spenser*, Diss. Heid. 1897; ferner die Einleitung zu den *Poetical Works of John Keats* von William Arnold, die Biographien von Marie Gothein (Halle 1897), von W. M. Rossetti (London 1887) und den Aufsatz von Hoops, Englische Studien 21, S. 209. — Read, Arnold und Hoops halten den Einfluß Spensers auf Keats für sehr groß, Rossetti erkennt ihn nur widerstrebend an.

[2] *The Complete Poetical Works of John Keats* ed. by Buxton Forman, London 1901.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

läßt sich einfach hinreißen vom Zauber des Feenlandes, den er mit Entzücken genießt, ohne sich weiter Rechenschaft über seine Gefühle zu geben; er läßt den stolzen Strom Spenserscher Rhythmen vorbeirauschen, ohne nach den Quellen zu fragen. Durch Cowden Clarke hatte Keats die *Faerie Queene* kennen gelernt, und seine schönheitsdurstige Seele vergaß Edmonton und Thomas Hammond mit seiner trockenen Weisheit und lebte sich ganz in dieses märchenhafte Zauberland hinein. Es war wohl ein gut Teil eigene Erfahrung dabei, wenn er sagte:

> That when a poet is in such a trance,
> In air he sees white coursers paw, and prance[1].

Unter dem Einfluß von Hunt vertiefte sich diese jugendliche Schwärmerei dann zu einer mehr bewußten Verehrung. Auf das Malerische bei Spenser hatte Hunt in einem Aufsatz hingewiesen, und er konnte dem jungen Freunde ein begeisterter Lehrer und feinsinniger Führer sein. Hunt hatte ferner Untersuchungen über das Wesen des Rhythmus bei Spenser angestellt und brachte für ein gemeinsames Studium auch hier die nötigen Vorkenntnisse mit. Hand in Hand mit dieser Freude an der Form geht auch eine innige Vertiefung in den Inhalt. Beide durchwandeln nun gemeinsam die lauschigen Winkel und stolzen Paläste, und die Schätze, die sie von ihren Wanderungen mitbringen, finden wir niedergelegt in einem kleinen Bändchen Gedichte, das Keats 1817 der Welt übergab. Mit einem Profilbild des lorbeergeschmückten Dichterheroen und einem Zitat aus *Muiopotmos*:

> What more felicitie can fall to creature
> Than to enjoy delight with libertie, ...

trat es seinen Lebensweg an und bewies so schon rein äußerlich seine Vasallenschaft. Fast in jedem Gedicht findet sich eine Anspielung, eine Huldigung, ein Zitat.

[1] *To my brother George*, Works I, 31.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

The flower must drink the nature of the soil
Before it can put forth its blossoming

sagt Keats selbst, und er hat in großen, durstigen Zügen getrunken; deshalb sproßt und rankt und wuchert es überall in reicher, junger Lebenskraft. Wenn auch das ganze Bändchen vom Geiste Spensers und besonders der *Faerie Queene* durchtränkt ist, so findet sich merkwürdigerweise in der Form dieses Vorbild nicht nachgeahmt; nur ein kleines Gedicht von vier Stanzen zeigt uns die vertraute neunzeilige Strophenform. Dieses Gedichtchen, das den Titel *Imitation of Spenser*[1] trägt, ist, obwohl eines der schwächsten und bereits 1813 entstanden, charakteristisch für den jungen Dichter. Er folgt hier so ganz seinem Grundsatz:

And they shall be accounted poet kings
Who simply tell the most heart-easing things[2].

Und herzerfreuend ist diese kleine Skizze wirklich mit ihrer Farbenfreudigkeit, ihrem Blumenduft und Bachesrieseln. Was tut es, daß sich kein tiefer Sinn darin findet? Man folgt doch gern in dieses Märchenland mit seinem ewig blauen Himmel, seinen grünen Wiesen, silbernen Bächlein, stolzen Schwänen und lieblichen Feen. Jugendlich unreif, schwärmerisch, aber doch viel ansprechender und natürlicher als die gelehrten Jugenddichtungen Tennysons oder die blasierten Erstlingswerke Byrons. Das kühne und doch so liebliche Schlußbild kann es wohl mit Spenser aufnehmen und läßt schon eine leise Ahnung aufgehen von dem Genius, der mit seinem Zauberstabe die Tore wieder öffnen sollte zum alten Wunderlande der Romantik. Daß das Gedicht noch nicht die Größe Spensers atmet, erklärt sich leicht aus der Jugend des Dichters, der seine Schwingen wohl fühlt aber noch nicht regen

[1] *Works* I, 26.
[2] *Sleep and Poetry*, *Works* I, 51.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

gelernt. Die von Read[1], Colvin[2] und Formann[3] ausgesprochene Vermutung, Keats habe mehr die weichlichen Nachahmer Spensers, Thomson und Mrs. Tighe, vor Augen gehabt, als Spenser selbst, kann ja stimmen, man wird in der Tat lebhaft an Mrs. Tighes *Isle of Pleasure* erinnert, es ist dieselbe Insel, wasserumspült und durchrieselt, mit grünenden, blumenübersäten Hügeln, moosigen Abhängen und schattigen Hainen, die sich im Wasser spiegeln, eine ganze Anzahl gleicher Ausdrücke, wie *verdant hill*, *sloping*, *mossy*, *turf*, *flowery*, *woven bowers*, *profusion of flowers*, verstärken diese Vermutung; doch mit derselben Sicherheit kann man aus der *Feenkönigin* und Spensers sonstigen Werken Vorbilder mindestens ebenso ähnlicher Art zusammenstellen. Da die übrigen Gedichte des Bändchens durch Zitate und deutlichere Anklänge auf Spenser hinweisen, kann man auch hier ruhig der Überschrift glauben und das Gedicht als "Imitation of Spenser" ansehen. Es ist auch durchaus nicht milder und weichlicher als Spenser auch, nur daß bei ihm diese milde Seite nicht die einzige ist und infolgedessen sich uns nicht so aufdrängt. Sprachlich weist diese Imitation durch einige archaistische Ausdrücke, wie *sheen* und *teen* (die Mrs. Tighe sogar meidet!), durch Umschreibungen mit *do* und *did* und Wendungen wie *had placed been* ebenfalls auf Spenser hin, den er im übrigen aber nicht in der alten Form nachahmt, sondern modernisiert. Da diese Modernisierung sich aber mehr auf Orthographie und Wortwahl als auf Syntax bezieht, gleicht sich sein

---

[1] Read legt besonderen Wert auf das Vorkommen des seltenen Wortes *coerulean*, dieses findet sich aber bei Mrs. Tighe und bei Spenser, ebenso bei Thomson und bei Southey und ist infolgedessen doch kein kräftiger Beweis dafür, daß Keats sich hier gerade auf Mrs. Tighe stützt.

[2] Keats, English Men of Letters, p. 21.

[3] I, p. XIX.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Rhythmus doch dem Spensers an. Metrisch fällt die Leichtigkeit auf, mit der der Dichter in diesem poetischen Erstlingswerk die schwere Strophe handhabt; Coleridge hat in seinen ähnlichen Nachahmungsversuchen Härten, Konsonantenhäufungen, Verschleifungen, unreine Reime und Flickwörter nicht so geschickt zu umgehen gewußt. Welch gewaltiger Unterschied seinem Lehrer Hunt gegenüber! Dieser schafft verstandesmäßig bewußt nach einer Vorlage; selbst durch diese Knabenarbeit von Keats spürt man das gefühlsmäßige Erfassen, das Einempfinden, hindurch. Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über.

> Spenserian vowels that elope with ease,
> And float along like birds o'er summer seas[1].

finden wir auch in der schönsten Dichtung von Keats, dem *Eve of St. Agnes*. Diese Dichtung war 1820 zusammen mit *Lamia*, *Isabella* und anderen Gedichten erschienen und hatte sich einen kleinen aber um so begeisterteren Kreis von Verehrern gewonnen[2]. Leigh Hunt[3] nennt es

> "the most delightful and complete specimen of his genius. It is young, but fulgrown poetry of the rarest description; graceful as the beardless Apollo; glowing and gorgeous with the colours of romance."

Doch das große Publikum teilte diese Begeisterung zunächst nicht. Hunt wies deshalb in seiner Unterhaltung und in Zeitschriften[4] immer wieder darauf hin. Am Sankt Agnestage (21. Januar) 1835 druckte er das ganze Gedicht im *London Journal* ab mit laufendem Kommentar und einer drastischen Einleitung:

---

[1] *Epistle to Cowden Clarke*, *Works* I, 35.

[2] Vgl. *Edinb. Rev.* Nr. 67, August 1820. (Jeffrey.)

[3] *Imagination and Fancy* S. 282.

[4] Z. B. *Indicator*, 2. und 9. August 1820, *London Journal*, 21. Januar 1835.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

"The reader should give us three pearls, instead of three halfpence, for this number of our Journal, for it presents him with the whole of Mr. Keats' beautiful poem."

Keats hatte sich schon in früher Jugend vorgenommen, einmal sein opus magnum in der Stanze der *Feenkönigin* zu schreiben; er hat uns jedoch kein Epos großen Stils hinterlassen, und das können wir nur begrüßen; denn es hätte sich doch an ästhetischem Wert nicht mit dem lyrischen Stimmungsbilde vergleichen können, das er uns im *Eve of St. Agnes*[1] schenkte. Es war Keats nicht gegeben, eine große Handlung zu erfinden und durchzuführen, was sich auch hier mit aller Deutlichkeit zeigt. Die Handlung tritt vollständig zurück; anderseits finden wir auch keine tiefsinnigen Gedanken und Spekulationen; es ist nur die reine Freude am Schönen[2], die ihn reden läßt, und die er auch bei uns hervorrufen möchte. Die Schilderung der Schönheit um ihrer selbst willen war Keats eingeboren,

[1] *Works*, II, 63.

[2] Es wurde Keats des öfteren vorgeworfen, so von Frau Gothein (S. 191) und Rossetti (S. 183), daß er das Schöne "in shape and hue and colour and sweet sound" suchte, wo er es finden konnte, und wahllos alles herbeizöge, was ihm von sinnlichem Reiz schiene. Rossetti sagt z. B.: "Porphyro, on emerging from his hiding-place, while his lady is asleep, produces from a cupboard and marshals to sight a large assortment of appetizing eatables. Why he did this no critic and no admirer has yet been able to devine." Rossetti tut Keats da Unrecht, der Volksbrauch will, daß das Mädchen am Sankt Agnesabend faste, dafür werde ihr dann in der Nacht ihr Zukünftiger erscheinen und mit ihr speisen. Fasting St. Agnes' Eve nennen auch Brand: *Popular antiquities* (I, 32.) und Burton: *Anatomy of Melancholy* (ed. 1660, S. 538.) den Brauch. Letzteres Werk gab Keats ja den direkten Anstoß zu seiner Dichtung, und er hat die Stelle — wie wir auch sonst aus handschriftlichen Bemerkungen in seinem Privatexemplar des Werkes wissen — sicher gekannt. Daß Keats, der größte Impressionist, den England hervorgebracht hat, der auf alle Sinne, selbst auf Geruch und Geschmack, wirken will, sich die Gelegenheit nicht entgehen ließ, alle diese seltenen Früchte und Speisen aufzutischen, ist natürlich begreiflich.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

und daß er sie auch bei Spenser wiederfand, knüpfte die Bande, die ihn zu seinem Meister zogen, so eng. Hunt nannte das Gedicht "rather a picture than a story", und in der Tat, Keats war hier in erster Linie Maler, der eine Reihe von Bildern, jedes im Rahmen einer Stanze, vor unseren Augen aufrollt, jedes einzelne ein Meisterwerk für sich selbst, und doch schließen sich alle zu einem großen Einen zusammen. Hier feiert die Spenserstanze wohl ihre größten Triumphe, und dies ist auch ihr Gebiet par excellence: kürzere Dichtungen (trotz des Beispiels des Erfinders!) mehr beschreibender Art, mit lyrischem Einschlag, ohne dramatische Wirkung. Auf diese Weise kann die Stanze in ihrer ganzen Schönheit voll zur Geltung kommen, ohne den Inhalt zu erdrücken, kann sogar im Gegenteil stützend wirken, indem sie die in der Kleinarbeit liegenden Schönheiten schärfer betont. Die Stanze ist von hervorragend malerischer Wirkung, und das macht Keats sich hier zunutze. Mit einer Kunst, wie man sie sonst nirgends mehr, auch kaum bei Spenser, findet, schließt der Dichter in jede einzelne Stanze ein Bildchen ein. Die Wahl wird einem fast schwer; neben dem oft zitierten gemalten Fenster ist wohl das Bild der knienden Madeline das abgerundetste und farbenprächtigste, es möge deshalb zur Probe dienen:

> Full on this casement shone the wintry moon,
> And threw warm gules on Madeline's fair breast,
> As down she knelt for heaven's grace and boon;
> Rose-bloom fell on her hands, together prest,
> And on her silver cross soft amethyst,
> And on her hair a glory, like a saint:
> She seem'd a splendid angel, newly drest,
> Save wings, for heaven: — Porphyro grew faint:
> She knelt, so pure a thing, so free from mortal taint.

All diese einzelnen Bildchen sind dann wieder untereinander verknüpft, teils durch Wiederholung gleicher Worte, die als Leitmotiv dienen:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

I, 9: Past the sweet Virgin's picture, while *his prayer he saith.*
II, 1: *His prayer he saith*, this patient, holy man;

oder:

XII, 9: *Follow* me, child, or else these stones will be thy bier.
XIII, 1: He *follow'd* through a lonely arched way, ...

teils durch Anwendung von Demonstrativ- und Relativpronomen und anderen kunstvoll aber diskret verwendeten Mitteln. Das Bild ist aber mit der Stanze stets zu Ende, ein Enjambement über das Stanzenende würde Keats sich nie erlauben.

Bei Mrs. Tighe hatten wir schon Gelegenheit, von den schmückenden Beiwörtern zu sprechen. Auch hier zeigt Keats sich als Maler, der mit einem Blick das Charakteristische erfaßt, seine Beiwörter sind von einer Prägnanz, einer Anschaulichkeit und einer Kühnheit, daß sie uns staunende Bewunderung abringen. *Silken*, *hushed and chaste* nennt er Madelines Zimmer, Greifbares gibt er eigentlich damit nicht, er läßt sogar unserer Phantasie über die Ausstattung des Gemachs den weitesten Spielraum, alles aber, was wir etwa noch von dem Zimmer hören oder uns selbst ausmalen, steht unter dem Eindruck dieses *silken*, *hushed and chaste. Warmed* nennt er Madelines Juwelen, nicht funkelnd, nicht farbenprächtig, nicht kostbar, sondern *warmed*, damit haben sie für uns Leben, Wärme. "The *poppied* warmth of sleep oppressed her *soothed* limbs" sagt er von Madeline, *azure lidded* ist ihr Schlaf, like a *mission'd* spirit erscheint Porphyro, *deep-damask'd* sind die Flügel der Tigermotte, *chain-drooped* die Lampe, *foot-worn* die Fliesen. Ebenso malerisch, ebenso kühn und neu sind die Vergleiche, die Keats bringt, oft breit ausgeführt, wie bei Spenser, oft nur knapp angedeutet, und darin liegt die größere Kunst. Von dem schlafenden Mädchen sagt er:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Blissfully haven'd both from joy and pain;
Clasp'd like a missal where swart Paynims pray;
Blinded alike from sunshine and from rain,
As though a rose should shut, and be a bud again.

Wie gewagt und doch wie poetisch der Vergleich, den ihm Madelines ängstlich klopfendes Herz eingibt!

But to her heart, her heart was voluble,
Paining with eloquence her balmy side;
As though a tongueless nightingale should swell
Her throat in vain, and die, heart-stifled, in her dell.

Madeline träumt vom Sankt Agnesabend, "asleep in lap of legends old", sie träumt von Porphyro,

Into her dream he melted as a rose
Blendeth its odour with the violet

sagt uns der Dichter.

Alle Schönheiten des Gedichts aufzuzählen, wäre ebenso müßig wie endlos; sie liegen in der liebevollen Detailschilderung und in der wundervollen Anpassung der Sprache an den Inhalt. "A poem of *glamour*" nennt Rossetti[1] das Gedicht in bezug auf den Inhalt, "a poem of glamour" ist es auch formell. Traumhaft, versonnen, weich ist die Sprache, keine kurzen, abgehackten Sätze, wie wir es bei Byron finden werden, sondern alles lang ausgesponnen, ruhig, fließend, verfließend. Alles, was wir sonst an einer Dichtung als äußeren Schmuck zu betrachten pflegen, wird hier zum integrierenden Bestandteil. Jedes Wort, jedes Bild hat seine innere Bedeutung und den Zweck, die vom Dichter gewünschte Stimmung in uns hervorzurufen, und dies ist ihm in glänzender Weise gelungen. Darin kann man Keats höchstens noch mit Tennyson und Swinburne vergleichen, und — — beide haben von ihm gelernt. Wie stimmungsvoll ist gleich der Anfang! Die Kälte der Winternacht durchzieht jede Zeile, die Herde

[1] S. 183.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

friert trotz ihres warmen Wollkleides, zitternd springt der Hase durch das gefrorene Gras, der Atem des Pilgers gefriert, und sogar die Ritterfiguren in der Kapelle scheinen unter ihren eisigen Hüllen erstarrt zu sein. Auch der Leser, der bei der ersten Stanze leise zusammenschauert — ein Gefühl, das nicht zum wenigsten durch die reiche Anwendung von u-, o- und l-Lauten hervorgerufen wird — fühlt, wie ihm bei der zweiten Stanze die Eiseskälte langsam bis ins innerste Mark dringt. Deutlich ist dann durch das ganze Gedicht die Kälte der Außenwelt betont, um die Wärme, die der Dichter über die beiden Liebenden ausgießt, mehr hervorzuheben. Kalt und stürmisch ist draußen die Nacht, eisig fegt der Wind über die Heide, doch Porphyro stürmt auf seinem Rappen dahin, "with heart on fire". Steif und kalt ist auch das Fest mit seinem Pomp, die Festsäle mit all ihrer Pracht, und wie eine Fremde dazwischen Madeline mit ihrem heißen, jungen Herzen. Während draußen der Wintersturm heult und die Schlossen gegen die Scheiben schlagen, geht ihnen drinnen das Wunder der Liebe auf; den Frühling im Herzen, fliehen beide unbekümmert in die dunkle, kalte Nacht hinaus.

"Hark! t' is an elfin-storm from faery land,"

sagt Keats, und damit versetzt er uns mit eins in die Märchenstimmung;

And they are gone: aye, ages long ago
These lovers fled away into the storm;

mit diesen zunächst so bedeutungslos erscheinenden Worten rückt er dann die Geschichte in weite Ferne. Die alte Amme und der Pilger, die einzigen Zeugen, sterben noch in derselben Nacht und nehmen das Geheimnis mit ins Grab. Wie ein Hauch aus alten, längst vergessenen Zeiten weht es uns aus dem Gedicht entgegen, eine verschollene, fremde Welt, mondbeglänzt und geheimnisvoll, wie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ein schönes Traumbild. Welch andere, tiefere Bedeutung gewinnen da die verschlungenen, altväterlich langen Sätze, die altmodischen Reime, die fremden, alten Worte, die ungewohnte Orthographie, die kleinen Bilder, die scheinbar so fern liegen! Sogar über den berühmten malerischen Beiwörtern liegt dieser leise Schleier.

Der Winter 1819/20 zeigt Keats in tiefster seelischer Niedergeschlagenheit. Seine zunehmende Krankheit, der vergebliche Versuch, sich von Fanny Brawne loszureißen, das über seine Kraft gehende Ringen mit dem Hyperionstoff machen diese Monate zu den schwersten seines Lebens. Auf das Krankenlager gefesselt, flüchtet er sich wohl dann wieder in das Traumland seiner Kindheit, er sucht bei Spenser Vergessenheit. Der Mai findet ihn wieder in die Lektüre Spensers vertieft, er streicht in dem für Fanny bestimmten Handexemplar der *Faerie Queene* die schönsten Stellen an.

Zu derselben Zeit, als er einen zweiten, vergeblichen Versuch macht, dem Hyperionstoff neue Form zu geben, beschäftigt er sich in den Nachmittagsstunden mit einer übermütigen kleinen Burleske: *The Cap and Bells; or, the Jealousies: a Faery Tale*[1], eine Zeitsatire in Spenserstanzen. Das Erscheinen von Byrons *Don Juan*, die von Brown, mit dem Keats damals zusammen wohnte, eben vollendete Übersetzung des Boiardo und die wieder aufgenommene Spenserlektüre brachten in Keats den Plan zur Reife, die Zeitereignisse, die wahrlich Gelegenheit genug boten, in den Mantel der Dichtung zu kleiden[2].

---

[1] *Works* III, 187.

[2] Im Januar 1820 war Georg IV. zum König gekrönt worden, und damit wurde der Eheskandal, den man dem „Regenten“ scheinbar ohne weiteres hingehen ließ, zum allgemeinen Tagesgespräch. Das Parlament hatte in den Wintermonaten die mißliche Aufgabe, sich mit den Schmutzgeschichten beider gekrönten Häupter zu beschäftigen, und wie wir aus den Blättern jener Zeit sehen, nahm

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Ins Feenland legt Keats seine Erzählung. König Georg wird zum Elfenkönig Elfinan, mit dem Titel Commander of the Faithful (!), Karoline zur Prinzessin Bellanaine. Durch reichliche Anspielungen auf Londoner Verhältnisse, Herübernahme von Persönlichkeiten, die jedem Engländer bekannt waren, ist aber dafür gesorgt, daß die Satire, selbst für weniger Eingeweihte, durchsichtig wurde. Elfinan soll auf Wunsch seines House of Commons (!) mit seinen Liebeleien aufhören und sich mit Bellanaine, einer standesgemäßen Elfenprinzessin, vermählen. Seine kleine Majestät mag aber nicht und gerät in einen wahrhaft königlichen Zorn; denn sie liebt ein gewöhnliches Menschenkind, Bertha aus Canterbury[1] in Angelland. Bellanaine wird im Festzug eingeholt, mag aber auch nicht, da sie ebenfalls nicht mehr frei ist: Hubert, ein schlichter

---

Presse und Publikum den regsten Anteil am Verlauf des Prozesses. Im Anfang des Sommers wagte es die Königin sogar, aus Italien zurückzukehren und in feierlichem Zuge in London einzuziehen, von dem ob dieser Kühnheit erstaunten und nun natürlich gewonnenen Publikum mit Glockenläuten und feierlichen Reden begrüßt. Der König hielt sich während dieser ganzen Zeit außerhalb von London auf, was wiederum den Londonern Grund zu allerlei Munkeleien gab. Natürlich konnte Keats von all den Vorgängen nicht unberührt bleiben, und so arbeitete er, den Ereignissen parallel, die kleine Satire aus, offenbar mit Freude, fand aber nicht mehr die Kraft, sie zu vollenden. Colvin setzt die Entstehung in den November und Dezember 1819, Rossetti nimmt als Beginn den Februar 1820 an und wird in dieser Annahme durch Belegstellen aus dem Briefwechsel gestützt. (Vgl. die Briefe vom 23. Februar an Reynolds und 20. Juni an Brown. In letzterem Brief sagt er ausdrücklich: "I shall soon begin upon Lucy Vaughan Lloyd"; unter diesem Decknamen erschienen auch die ersten Proben im *Examiner* vom 23. August 1820.) Außerdem verlangen ja auch die Zeitereignisse, daß man das Werk nicht vor Frühjahr und Sommer 1820 setzt.

[1] Diese Bertha ist dieselbe, die wir im *Eve of St. John* wiederfinden. Sie ist dort in die Lektüre desselben Zauberbuches vertieft, durch das Elfinan sie in seine Gewalt bekommen will.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Jägersmann, hält ihr Herz in Banden. Während sie vom Lord Mayor (!) empfangen, mit einem Prothalamion (!) begrüßt wird, fliegt mit Hilfe eines Zauberers, unter dem Arm ein wundertätiges Zauberbuch, König Elfinan durch die Lüfte davon zu Bertha of Canterbury. Hier schließt das Fragment, zum Bedauern des Lesers, dem Keats wirklich eine heitere Stunde bereitet hat. Die Schärfe von Byrons Satiren ist nicht Keats' Sache, aber die Narrenschellen klingen so lustig ins Elfenland hinein, und das Nebeneinander von Londoner Stadtklatsch, Londoner slang und feierlicher Majestät des Elfenlandes ist so belustigend, daß es unsere Lachmuskeln gar oft in Tätigkeit setzt. Auch Sprache und Metrik sind ganz auf denselben Ton gestimmt. Thomson, besonders aber Shenstone haben diesen burlesken Sing-Sang schon in die Spenserstanze eingeschlossen. Keats nimmt also auch hier den Faden wieder auf, den das 18. Jahrhundert bereits angesponnen. Wie ihre italienische Schwester, die Ottave Rime, ist auch die Spenserstanze neben dem Ausdruck des Erhabenen auch dieses leichten Buffostils wohl fähig. Der Hofhistoriograph Bellanaines, Crafticant, führt ein Tagebuch, das Keats in Verse bringen muß; dabei äußert sich Keats zugleich über seinen eigenen „kleinen Pegasus":

. . . . . .
And as his (i. e. Crafticants) style is of strange elegance,
Gentle and tender, full of soft conceits,
(Much like our Boswell's) we will take a glance
At his sweet prose, and, if we can, make dance
His moven periods into careless rhyme;
O, little faery Pegasus! rear — prance —
Trot round the quarto — ordinary time!
March, little Pegasus, with pawing hoof sublime!

Grotesk sind die Verse, einmal wegen ihres so oft Purzelbaum schlagenden Rhythmus, dann wegen der komischen Reime. Keats meidet sonst weibliche Reime, im

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Eve of St. Agnes ist kein Beispiel zu finden, hier wendet er sie, wie Byron in seinen Satiren, reichlich an, und erreicht auch damit die gewünschte Wirkung, wie Narrenschellengeklingel begleiten sie die Verse, die oft den Knüttelversen recht nahe kommen. Sogar einen gleichen Reim, *any* : *any*, und einen gebrochenen Reim, *minute* : *thin it*, erlaubt sich Keats. Die klangvoll majestätische Stanze ist kaum mehr wieder zu erkennen, sie erinnert an das lustige Gepolter der Ottave Rime, der am Ende noch ein kräftiger Schlag mit der Schweinsblase angefügt ist.

Denselben Ton schlägt Keats auch noch in einer anderen kleinen Dichtung an: *Spenserian Stanzas on Charles Armitage Brown*[1]. Hier bringt er dazu noch den sprachlich nicht modernisierten Spenser:

> He is to weet a melancholy carle:
> Thin in the waist with bushy head of hair,
> As hath the seeded thistle when in parle
> It holds the Zephyr, ere it sendeth fair
> Its light balloons into the summer air.

In einem Brief an George und Georgiana Keats finden die Stanzen sich eingeschlossen, sie waren die Antwort auf eine ähnliche Leistung von *Brown*, bei der Keats als Opfer herhalten mußte. Wir sehen hier dasselbe, was wir schon im Freundeskreise der Seeschule fanden, man bedichtert sich sogar gegenseitig in Spenserstanzen.

Daß auch Keats den Dichter der Feenkönigin vollkommen kopieren konnte, zeigt seine *Spenserian Stanza written at the close of Canto II, Book V, of the Faerie Queene*[2]; eine post facto Prophezeihung, die Keats seinem Spenserexemplar an der betreffenden Stelle eingefügt hatte.

Keats hat durch seine Dichtung der Mit- und Nachwelt wieder die Augen geöffnet für den Zauber der Welt

---

[1] *Works* III, 20.
[2] *Works* II, 242.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Spensers; er hat der Spenserstanze neue, sieghafte Schönheit verliehen, nicht indem er sie umformte, wie es das 18. Jahrhundert immer wieder versucht hatte, wie es zu seiner Zeit auch von Byron und dessen Schule angestrebt wurde, sondern indem er das, was an Schönheit in ihr lag, von ihrem ersten Meister in sie hineingelegt worden war, zum reinsten, vollendetsten Ausdruck brachte. Daß gerade Keats Spenser in der Behandlung seiner Stanze so nahe kam, daß er seinen Rhythmus wie kein zweiter erfaßte, liegt in dem innigen, fast persönlichen Verhältnis, in das er von früher Jugend schon zu dem Dichter der *Feenkönigin* getreten war. Er sah und hörte, dachte, fühlte und empfand mit ihm und mußte und konnte deshalb auch mit ihm reden. Sein ganzes Leben lang hat er sich mit suchender Seele den Weg zu ihm gebahnt und war allen seinen Zeitgenossen auf dem Wege weit voraus. Irrte er auch zeitweilig ab, immer wieder fand er sich zu ihm zurück. So betrachtet ihn die Nachwelt als die Verkörperung der Spensersehnsucht und verleiht ihm in diesem Sinne den Ehrennamen: "a Spenserian genius".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel VII.

John Hamilton Reynolds.

Wir haben bei Keats eine kleine vierstrophige Spensernachahmung kennen gelernt, denken wir uns diese auf 104 Stanzen ausgedehnt, so haben wir den Inhalt von Reynolds *The Romance of Youth*[1]. 1821 ist diese Dichtung erschienen, die ganz unter den Augen und dem Einfluß von Keats entstanden ist. Sie gibt uns ein prächtiges Bild von dem romantischen Traumleben, das die damalige junge Dichtergeneration führte. Wie uns die Vorrede sagt, haben wir zu erwarten: die Schilderung des Lebens eines jungen Dichters, der sich in der Waldeinsamkeit der "romantic idleness" ergibt. Viel von seinem Leben hören wir nicht, und was wir hören, stört uns fast. Zwei Dinge haben es dem jungen Dichter angetan: die traumhafte Natur, die ihn umgibt, und die alten Bücher, in denen er liest, liest, bis er in einen Dämmerzustand versinkt, bis Traum und Wirklichkeit ineinander versinken.

> And he would sit for hours listening the prance
> Of barbed steed—watching the steeled knights
> That went in olden days with targe and lance
> To succour ladies fair: such dazzling sights
> Were unto him enchantment....

Jahrelang verfolgen wir den jungen Dichter durch sein Traumleben im Walde, wo es natürlich immer Sommer ist. Das, was er dort sieht, ist uns aus Spenser, Mrs. Tighe

[1] *The Garden of Florence and other Poems*, London 1821.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

und Keats vollkommen vertraut, und wir brauchten kaum mehr zu erfahren, daß die *Faerie Queene*, *Psyche* und *Endymion* die Bücher sind, die ihn in seine Waldeinsamkeit begleitet haben, und deren Zauber er verfallen ist. Ein paar Stanzen mögen zeigen, wie eng der Anschluß an seine Meister ist:

XXVIII.

Beside this viewless stream all lonely weeping,
The delicate willow hung. Its silver stem
The birch sent up, like glossy serpent weeping
Out through the lofty foliage — many a gem,
As dropped from heedless Flora's diadem,
Lay round the crooked roots. The ash was there
Strewing its tresses light — and near to them
The pine shook out its dark and dreary hair,
Under which all was withered, worn and wild and bare.

XXX.

Within the very middle of that wood
A little lake on grassy banks did lean
Its joyous waves of silver; and a brood
Of water lilies all around mere seen,
Sitting in fragrance on their broad leaves green;
Flowers of the fairest on the margin grew,
And rose trees, with young lilac trees between,
Circled the still lake buddingly and strew
A floating foliage there, that took a softened hue.

Stanze XXXI bringt dann die üblichen silbernen Schwäne, XXXII den unvermeidlichen Königsfischer und sonst allerlei seltene Vögel. Alles das finden wir auch bei Spenser, bei Mrs. Tighe und bei Keats. Sogar der Reim *gem* : *Flora's diadem* fehlt nicht, den wir in Keats' kleinem Gedichtchen schon fanden. Vollkommen mit den Augen seiner Vorbilder sieht denn auch Reynolds die Welt, und er ist ebenso wenig erstaunt wie wir, als ihm eines Tages die Elfenkönigin selbst erscheint, mit ihm plaudert und ihn einlädt, an ihren Freudenfesten teilzu-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

nehmen. Was bekommt er in dem Elfenwalde alles zu sehen! Alle Sinne werden aufs äußerste gereizt. Ein tausendfaches Echo wiederholt den süßen Vogelsang, das Flötenspiel eines weltfernen "hind", die berückende Musik der Elfen. Eine Fülle von Blumen blühten nebeneinander; beliebt sind, wie bei der ganzen Schule von Keats, die starkduftenden: Rosen, Flieder, Lilien, Jasmin, und die weißblühenden: neben den oben genannten noch Maiglöckchen, Schneeglöckchen, Seerosen, Wasserlilien, die sogar alle zu gleicher Zeit blühen. Als Maler legt Reynolds natürlich noch besonderes Gewicht auf die Farbenwirkungen, alles ist in weiß und grün gehalten, das er wundervoll abschattiert, vom hellsten Gelbgrün des jungen Frühlingslaubs und dem Saftgrün des frischen Rasens, bis zum tiefsten Blaugrün des Nadelwaldes. Neben *sweet* und *soft* sind auch *green*, *white*, *bright* und *silvern* seine Lieblingswörter; *silvern* sind nicht nur die Birkenstämme, die Lilien, sondern auch jeder Ton, das Echo, ja wir finden sogar *silver links of poesy*. So erhält die Spenserlandschaft durch Reynolds eine stark individuelle, künstlerische Färbung.

Keats soll einen stark entwickelten Geschmackssinn gehabt haben, dies ist jedoch nicht nur persönliche Anlage, wir finden die Einwirkung auf den niedersten der Sinne schon bei Spenser und bei den Spensernachahmern des 18. Jahrhunderts, und der im *Eve of St. Agnes* eingefügte Gaumenkitzel tritt noch weit zurück hinter Reynolds' Schilderung der zum Elfenfestmahl aus allen Ländern herbeigeschleppten Delikatessen.

Reynolds hatte geplant, in einem zweiten Gesang dem romantischen Traumbild die rauhe Wirklichkeit entgegenzustellen; dieser zweite Gesang ist nie geschrieben worden. Es wäre sehr interessant gewesen zu sehen, wie sich bei der Schilderung des Hastens und Treibens der Stadt Reynolds' Spenserstanzen ausgenommen hätten. Vor-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

bilder, nach denen er sich hätte richten können, hätte er ja in Campbell, Shelley und Byron finden können; in der ersten Zeit seiner dichterischen Tätigkeit stand er sogar ganz unter Byrons Einfluß. Von Shelley hat er ebenfalls gelernt, er übernahm von ihm die Verwendung des weiblichen Reims. In den 104 Stanzen des ersten Teils finden wir 27 weibliche Reime, die viel dazu beitragen, das Träumerische, Verfließende der ganzen Stimmung zu erhöhen. Auf diesen weichen, verschwimmenden Ton ist auch Diktion und Metrik eingestimmt, jeder strenge Ruhepunkt, der dadurch entstehen könnte, daß Satzende und Versende zusammenstoßen, ist gemieden. Die Sätze fließen von einem Vers in den anderen über, gleiten ineinander über. Sie beginnen nicht kräftig mit dem Subjekt, sondern mit adverbiellen Bestimmungen, die Kraft des Verbs wird gemildert durch die weicher klingende Umschreibung mit *does*, *did*. Alliteration, mit Vorliebe stimmhafter Konsonanten, klangschöne Lautmalerei, die Anwendung der langen Endungen, alles ordnet sich demselben Prinzip unter. Mit voller Absicht ist dieses romantische Traumbild in die Stanze Spensers gefaßt, und diese ist von Künstlerhand so behandelt, daß sie dem duftig zarten Bilde zum weichen, matten Rahmen wurde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel VIII.

Thomas Hood.

Auch ein romantisches Traumbild schildert uns Thomas Hood in *The two Swans*[1], entstanden in einer der wenigen Ruhestunden, die der unglückliche Dichter seinem durch Krankheit zerrissenen Körper gönnte, in denen er für den Augenblick das furchtbare "work, work, work, till the brain begins to swim" nicht hörte und den bunten Bildern, die ihn lockend umgaukelten, nicht zu wehren brauchte. Trotz der Karikaturen und tollen Verse, durch die Hood uns sonst bekannt ist, und wozu er durch das unerbittliche Muß gezwungen war, schlummerten in Hood Anlagen ganz anderer Art. Er lebte in freundschaftlichem Verkehr mit Coleridge, Lamb, Cunningham, seinem Schwager Reynolds; er war ein begeisterter Verehrer von Keats und mit ihm tief eingedrungen in das Zauberland der Romantik und hatte seinen Geist erfaßt mit allem Schönen und Sinnbetörenden. Und wenn ihn die Sehnsucht nach jener schönen Märchenwelt übermannt, dann spinnen sich seine Gedanken zu duftigen Träumen von lieblichen Elfen und Waldesschatten, von dunklen Seen und silbernen Schwänen. Neu sind diese Träume nicht, wir kennen sie schon von Spenser, wir kennen sie von Mrs. Tighe und von Keats, aber wie Hood diesen Visionen Form gibt, wie sie plastisch vor uns entstehen, ohne

[1] *The Works of Thomas Hood*, edited with Notes by his son and daughter. Vol. V, 14.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

etwas von ihrer Duftigkeit zu verlieren, das zeigt, daß Hood ein Künstler ersten Ranges ist.

Wenn auch die Erinnerung an Spenser alle diese romantischen Traumbilder durchzieht, so ist doch *The two Swans* das einzige, das auch in die Stanze Spensers eingeschlossen ist. Es ist, in Erinnerung an Spenser, als Allegorie gedacht. Love und Beauty überwinden den finstern Drachen Malice und werden dann auf ewig vereint. Die Allegorie kommt aber erst in den Schlußzeilen zur Geltung, während des Gedichtes tritt sie hinter dem rein Märchenhaften ganz zurück. Aus den schwarzen Wassern eines Sees taucht ein Zauberschloß auf mit finstern Mauern, die drohende Schatten auf die Wasser werfen. Eine schwarze Schlange schlingt sich in unzähligen Windungen als unheimlicher Wächter um den Bau. Draußen, außerhalb des Bannkreises des Drachen, da sind die Wasser hell, und das Mondlicht hat sich dort aus Wasserrosen, Weidenblättern und leuchtenden Wellen ein silbergleißendes Paradies geschaffen. Von dort her zieht auf schimmernder Bahn langsam ein stolzer Schwan, wagt sich hinein bis in die dunkel gurgelnden Wasser und singt dicht unter den Mauern des Schlosses ein Lied, so wehmutsvoll und klagend, so ergreifend und berückend, daß die furchtbare Schlange lauscht, ihr Wächteramt vergißt. Im dunklen Rahmen der Tür erscheint eine lichte Gestalt, schön wie ein Königssohn, bahnt sich den Weg zum Strand, stürzt sich in die Flut, der Sang verstummt, zwei Schwäne ziehen die leuchtende Bahn zurück. Der Drache kann ihnen in ihren aus Mondstrahlen gewebten Zauberkreis nicht folgen, und als Aurora rotgolden am östlichen Himmel erscheint, ist der Bann gebrochen, das nächtliche Traumbild verschwindet.

Spenser, Keats und Reynolds sind die Meister, die Hood den Pinsel geführt haben. Spenser hatte ja schon[1]

[1] *Faerie Queene* I, I, 14.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

den leuchtenden Ritter Holiness vor die finstere Höhle des Drachen Irrtum gestellt, auch Hood hat sich die Lösung dieses Problems: die Besiegung der dunklen Mächte des Schattens durch das Licht, zur Aufgabe gestellt. In einer Reihe Rembrandtbilder sehen wir dieses langsame aber sieghafte Vordringen des Lichtes. Aus der silbernen Uferlandschaft zieht ein gleißender Streifen durch das dunkle Wasser, folgt dem schimmernden Schwan, läßt sein Gefieder aufleuchten und schwingt sich dann, wie von den Tönen des Liedes getragen, hinüber zu dem finstern Turm, spielt auf der weißen Hand des dort einsam Lauschenden und bringt so den ersten Gruß der Rettung. Mit Reynolds teilt Hood seine Vorliebe für Adjektive wie *silvern*, *light*, *bright*, *argent*, *snowy*, *lily*, *radiant*; doch mit Spenserscher Kontrastliebe stellt er ihnen *black*, *dark*, *shadowy*, *gloomy* und *sable* entgegen, letzteres ein beliebtes Spenserwort. Durch fortwährende Wiederholung, auch ein Spenser abgelauschtes Stilmittel, wird die Wirkung noch verstärkt, z. B.:

> In sable ringlets I beheld him creep
> Blackest amidst black shadows.....

oder:

> Making the pale moon paler with affright....

Was sonst Sprache und Metrik anbelangt, so ist Hood einer der treuesten Spenserjünger, er gibt zwar nicht den alten, archaistischen Spenser, verzichtet auch auf alles das, was im 18. Jahrhundert das Wesen der Spenserimitation war: einige Äußerlichkeiten, die man rasch an jede beliebige Dichtung ankleben konnte, aber er gibt dafür das Wesen Spensers; er hat sich so in ihn hineingeträumt, daß ihm seine Sprache, sein Rhythmus zum eigenen wird. Alles, was an Einzelheiten bei Mrs. Tighe, bei Keats, bei Reynolds bereits gesagt ist, könnte hier nur wiederholt werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Shenstone hatte einst von der Spenserstanze gesagt: "I shall never use it in earnest", und das ganze 18. Jahrhundert hatte eine Vorliebe dafür gehabt, die Spenserstanze zur burlesken Dichtung zu verwenden, wie man ja Spenser selbst gar oft nicht ernst nahm. Das Wiederaufleben Spensers brachte auch eine Beschäftigung mit seinen Nachahmern mit sich, und wie wir Nachahmungen von Thomson haben, so lieferte uns Hood in dem *Irish Schoolmaster*[1] ein Gegenstück zu Shenstones *Schoolmistress*. Vorbedingungen für das Gelingen dieser Dichtung: tolle Laune und ein scharfes Auge für das Groteske, brachte Hood von seiner journalistischen Tätigkeit mit, und der Schoolmaster ist infolgedessen seiner weiblichen, älteren Kollegin vollkommen gewachsen und bis auf Einzelheiten ähnlich. Schon gleich der Anfang zeigt enge Übereinstimmung:

Shenstone: Ah me, full sorely is my heart forlorn
To think how modest worth neglected lies!
While partial fame does with her blast adorn
Such deeds alone, as pride and pomp disguise.

Hood: Alack! t' is melancholy theme to think
How Learning doth in rugged states abide,
And like her bashful owl, obscurely blink
In pensive glooms and corners scarcely spied.
Not as in Founder's Halls and Domes of pride
Served with great homage, like a tragic queen,
But with one lonely priest compelled to bide,
In midst of foggy moors and mosses green,
In that clay cabin hight the College of Kilreen.

Die nun folgende drastische Beschreibung des Schulzimmers, in dem sich außer den in sechs Klassen unterrichteten sechs Schülern auch Geflügel und Schweine einfinden, ist ganz aus Shenstone übernommen, das Bild des Pädagogen ist Hoods eigenes Werk und köstlich in seiner

[1] *Whims and Oddities* 1826. *Works* V, 142.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

realistischen Derbheit. Neu sind auch die Wortspiele, die für den Journalisten Hood bezeichnend sind. Sprache und Metrik sind aber sonst Shenstone bis ins kleinste nachgeahmt und ganz im Stil des 18. Jahrhunderts[1]. An archaistischen Ausdrücken und archaisierender Schreibung gibt Hood so Vieles und so viel vom ausgetretenen Wege Abweichendes, daß man fast wünschen könnte, er hätte diese Imitation des 18. Jahrhunderts bis zur Konsequenz durchgeführt, d. h. er hätte uns das obligatorische angehängte Glossar nicht entzogen.

[1] Über den Zusammenhang von Hood und Shenstone vgl. Oswald: *Thomas Hood und die soziale Tendenzdichtung seiner Zeit*, Wiener Beiträge, Heft 19. Ebenso Mathilde Müller: *William Shenstone, ein Vorläufer der englischen Romantik.* Diss. Zürich 1909. Beide Arbeiten geben auch Proben. Eine dritte Arbeit, Daniel: *William Shenstones "Schoolmistress"*, Diss. Berlin 1908, gibt ebenfalls größere Proben, kennt aber trotz eines Abschnittes über das Nachleben der *Schoolmistress* Hoods Werk nicht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel IX.
Reginald Heber.

Heber, den wir sonst von ganz anderer Seite kennen, gehört auch unter die große Schar der Dichter, die Verse "after the manner of Spenser" schrieben. Dies zeigen uns eine Reihe von Dichtungen, von denen zwei, *Fragment*[1] und *Morte d'Arthur*, auch in der Stanze Spensers abgefaßt sind. Ersteres, humoristisch im Inhalt, hyperspenserisch in der Form, schildert uns in drei Stanzen die Wohnung (bowre) einer Spenserillustratorin (limneresse of Spenser). Sie ist natürlich im tiefsten Waldesschatten gelegen, ein greiser Wächter (gaurdian) bewacht die verriegelten Tore, im Inneren herrscht ein künstlerisches Durcheinander von Büchern, Kreide, Farben, Scherben, und mitten in der Schilderung der Bewohnerin selbst schließt das Gedichtchen. Heber wollte versuchen, in Sprache, besonders Wortwahl und Syntax, in Metrik, Inhalt und Stimmung Spenser selbst, und zwar nicht modernisiert, sondern den Spenser des 16. Jahrhunderts, nachzuahmen, daß er ihn dabei burlesk auffaßte, war nicht seine Schuld. — *Morte d'Arthur* ist ein Versuch, die alte Arthussage in Spenserversen zu besingen, ein naheliegender Gedanke, vor dessen Ausführung die englischen Dichter wohl nur aus Scheu vor dem ungleichen Wettbewerb zurückgeschreckt sind. Die Dichtung, als Epos gedacht, ist ebenfalls Fragment geblieben, sie umfaßt nur drei Gesänge; nach der

[1] *The Poetical Works of Reginald Heber*, London 1841, S. 357.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Breite der Anlage zu schließen — wir sind am Ende des dritten Gesanges kaum über die Exposition hinaus — mögen auch, wie bei Spenser und Tennyson, 12 Gesänge geplant gewesen sein. Seitdem Malory in seinem *Morte d'Arthur* der alten keltischen Volkssage die klassische Form gegeben hat, ist das Interesse an König Arthur und seiner Tafelrunde nie mehr ganz erlahmt. Malory blieb eine unerschöpfliche Quelle für die Dichter und Maler aller Zeiten, und jede Zeit suchte, ihren Bedürfnissen entsprechend, das Wasser nach ihrer Seite abzulenken. Im 19. Jahrhundert, mit seiner schwärmerischen Verehrung für die romantische nationale Vergangenheit, beginnt sogar ein wahrer Arthurkultus, der mit dem Wiederaufleben Malorys und Spensers eng verknüpft ist. Die Maler, vor allem die Präraffaeliten und ihr Kreis, nehmen mit Vorliebe ihre Stoffe aus Malory[1]. Morris und Burne-Jones verwenden Arthusmotive sogar zu dekorativen Zwecken. Hauptsächlich aber sind es die Dichter, die mit reicher Beute heimkehren. Meier Schüler[2] zählt allein 76 Werke von 40 verschiedenen Dichtern auf, lyrische Dichtungen, Balladen, Dramen, sogar eine romantische Spieloper[3], meist jedoch Epen, die in rascher Folge bis zum Jahre 1859, dem Erscheinungsjahr von Tennysons vier ersten *Königsidyllen*, entstanden. Nachher wagt sich Neues begreiflicherweise nur noch zögernd und spärlich hervor; denn

---

[1] Z. B. Rossetti: *Launcelot in the Chamber of Guenevere, Launcelot and Guenevere in the Home of Arthur, Sir Galahed.* Burne-Jones: *The Beguiling of Merlin*, Fred. Sandys: *Morgan Le Fay, Vivian.* W. Morris: *Queene Guenevere, Sir Tristram.* N. Paton: *Launcelot and Guenevere.* M. Strudwick: *Elaine.*

[2] Meier Schüler: *Sir Thomas Malorys "Le Morte d'Arthur" und die englische Arthurdichtung des XIX. Jahrhunderts.* Diss. Straßburg 1900.

[3] *King Arthur* von Comyns Carr, Musik von Arthur Sullivan, 1895 im Lyceum Theatre in London aufgeführt unter Mitwirkung von Burne-Jones und Irving.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

nach Tennyson zu reden, dazu gehört Mut, und nicht jeder ist ein Swinburne. Hebers *Morte d'Arthur* ist schon in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts entstanden, "for the first time offered in a collected form to the public" finden wir ihn jedoch erst in der posthumen, ersten Gesamtausgabe der Werke, 1841. Heber hat für das Gerippe seines Epos Malory benutzt, doch er springt mit seiner Vorlage recht frei um, er ist nicht, wie Malory, ein naiver Erzähler, der die Tatsachen bunt aneinanderreiht, sondern er tritt als Künstler an den Stoff heran, und so reißt er ganz skrupellos wirkungsvolle Motive aus dem Zusammenhang, in dem sie sich bei Malory finden, heraus und gibt ihnen eine seinen Zwecken entsprechende, neue Verwendung. Arthur und Ganora[1] (Launcelot tritt in den ersten Gesängen noch gar nicht auf) will er uns menschlich näher bringen, er sucht uns das Vergehen der Königin psychologisch verständlich zu machen. So erfindet er die Episode von einer Jugendliebe der beiden. Ganora, die mit ihrem Vater, vor Feinden geflüchtet, als Hirtenmädchen aufwächst, lernt einen jungen Jäger kennen und lieben, wird von ihm auf geheimnisvolle Weise verlassen, nimmt nun aus Trotz die Werbung König Arthurs an, kann aber ihre erste Liebe nicht vergessen; dies ist die Schuld, die ihr den Untergang bringen muß, in den sie dann auch Arthur mit hineinreißen wird. Der furchtbare Seelenkampf der Königin beginnt bereits am Hochzeitstage und erreicht seinen Höhepunkt, als sie in der Kapelle des heiligen Graal auf einem Gobelin das Bild ihres Jugendgeliebten erkennt und erfährt, daß der berühmte Launcelot, in dessen Nähe sie nun leben soll, ihr Jäger Cadwell ist.

[1] So nennt Heber die Königin, ebenso wie Scott (Vorrede zu *Marmion*) und Symcox (*Farewell of Ganore, Poems and Romances*, London 1868).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Ganora heard, but answer made she none,
And with her kerchief shrouding close her face,
Broke from th' unfinished tale and sadly left the place.

Damit bricht auch das Fragment ab. — Neben vielen Motiven aus Malory, wie die nächtlichen Beschwörungen der Fee Morgue, die Schwerterprobe, die Balinepisode, das Seejungfrauenmotiv, ist auch inhaltlich viel aus Spenser entnommen, allerdings weniger Tatsachen, als was die Ausschmückung betrifft; Heber hat aber nichts von der Einseitigkeit, mit der man sonst Spenser ausschrieb. Er findet alle Töne, von der sonnigen Feiertagsstimmung bis zum Grauen nächtlicher Beschwörungsszenen. Aus Spenser entlehnt sind auch die Schilderungen der wechselnden Tages- und Jahreszeiten, wie

By this the fiery-wheeled charioteer
Had raised above the fringed hills his head,
And o'er the skies in molten amber clear
A flood of life and liquid beauty shed[1],

oder:

Now forty times the golden-haired dawn
Had sprung from old Tithonus' dewy bed,
And forty times across the fading lawn,
Had summer eve her filmy mantle spread[2].

Mit Spenser gemeinsam hat Heber ferner die Vorliebe für ausgeführte Bilder, die teils aus der Natur (I, 54; II, 34. 39. 43; III, 14 usw.), teils aus dem Alltagsleben (I, 52; II, 46), aber auch aus der Mythologie des klassischen Altertums (II, 4. 5) genommen sind; äußerlich sind sie, genau wie bei Spenser, durch *like*, *as*, *like as*, *as one who*, *likest*

[1] Vgl. Spenser: *Faerie Queene* I, II, 1:
By this the Northern waggoner had set
His sevenfold teme behind the stedfast starre....

[2] *Faerie Queene* I, II, 7:
Now when the rosy fingred Morning faire,
Weary of aged Tithones saffron bed,
Had spred her purple robe through dewy aire usw.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

him (*her*) und dergl. eingeleitet. Der Katalog von Spenserworten ist reichhaltig und geht über das übliche *lo*, *I wis*, *I ween*, *wight*, *or ere*, *for to*[1] usw. hinaus. Folgen in einer Verszeile zwei von Adjektiven begleitete Substantive aufeinander, so ist die Stellung die von Spenser beliebte: *Lucid mail and shoulders strong, gloomy mien and visage bare, giant walls and arches high, rolling clouds and ocean blue.* Auch sonst hat Heber, was die Syntax betrifft, bei Spenser tiefgehende Studien gemacht, was zur Folge hat, daß seine Verse dieselbe ruhige Würde und behagliche Breite, denselben Fluß und dieselbe Schönheit zeigen.

T' was merry in the streets of Carduel,
When Pentecost renew'd her festive call,
And the loud trumpet's clang and louder bell
The moss-grown abbey shook and banner'd wall;
And still from bower to mass, from mass to hall,
A sea of heads throughout the city flowed;
And, robed in fur, in purple, and in pall,
Of knights and dames the gaudy pageant yode,
And conquering Arthur last and young Ganora rode.

Still as they pass'd, from many a scaffold high,
And window-lattice scattered roses flew,
And maidens, leaning from the balcony,
Bent their white necks the stranger bride to view,
Whom that same morn, or ere the sparkling dew
Had from the city's herb-strewn pavement fled,
A village maid, who rank nor splendour knew,
To Mary's aisle the conqueror's hand had led,
To deck her monarch's throne, to bless her monarch's bed[2].

---

[1] Letzteres ist zwar auch heute durchaus nicht ausgestorben, gilt als charakteristisch irisch, und die Dichter der "Irish Literary Movement" wenden es als besonderes Mittel an, den irischen Dialekt zu kennzeichnen; z. B. Synge in der Eröffnungsszene des *Playboy of the Western World*: "Six yards of stuff *for to* make a yellow gown."

[2] Durch die nun folgende Schilderung der Vorgänge am Hochzeitstage klingt wie ein leises Echo der Jubel von Spensers *Epithalamium*. Dorther sind auch Einzelheiten übernommen: der jubelnde

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

In dem kleinen *Fragment* stellt sich Heber auf den Standpunkt Hunts: Nachahmungen sollen sein "little more than respellings", doch im *Morte d'Arthur* meidet er die gesuchten Archaismen, soweit sie ihm für das rhythmische Gefüge der Stanze entbehrlich sind und gibt, wie Southey und Mrs. Tighe, Spenser im Gewande des 19. Jahrhunderts.

Bräutigam, die scheu-errötende Braut, das festliche Leben in den Straßen, der Brautzug, die schaulustige Menge, die blumenstreuenden Mädchen, der feierliche Gottesdienst, das Glockengeläute, der Gesang des Minstrel, das Heraufziehen des Abendsterns und der Gesang des Brautliedes: "Hymen, iö Hymen!".

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel X.

Tennyson.

In der Bibliothek Tennysons fand sich als einer der größten Schätze ein Exemplar der ersten Ausgabe von Spensers *Faerie Queene*, und daß dies kein Schatz war, den Motten und Rost fraßen, sondern ein Pfund, mit dem er wucherte, das zeigt uns Tennysons eigenes poetisches Lebenswerk. Paul Leveloh[1] hat aufs genaueste alle sprachlichen, stilistischen und materiellen Einflüsse untersucht, die dem Dichter, z. T. direkt von Spenser, z. T. auf dem Umwege über Keats, geworden sind, und er kommt zu folgenden Ergebnissen:

> „Spensers reiche Phantasie und farbenprächtige Schilderung und die sinnliche Frische seiner Anschauung haben belebend und befruchtend gewirkt. Er hat Worte gegeben, die Vorliebe für ihre Zusammensetzung begünstigt, den Ausdruck geformt, das Gefühl für Schönheit und Wohllaut des Verses geschärft, Ansätze zu Bildern, Motiven und Situationen geliefert, die Charaktere modifiziert und bereichert."

Schönheit und Wohllaut zeichnen auch die Spenserstanzen Tennysons aus, die sich denen von Keats und Spenser selbst ebenbürtig an die Seite stellen. Neben einem kleinen Jugendversuch, *Friendship*[2], der vollkom-

[1] Paul Leveloh: *Tennyson und Spenser.* Diss. Marburg 1910.

[2] *Poems of two Brothers*, Macmillan, London 1893. (Faksimiledruck der Ausgabe von 1827.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

men unter Byrons Einfluß steht, denselben müden, resignierten Ton der Jugendlyrik Byrons zeigt und metrisch das Vorbild, *Childe Harold* I und II, nicht verleugnen kann, hat Tennyson die neunzeilige Stanze Spensers nur in einer Dichtung angewandt: *The Lotos-Eaters*. Reminiszenzen aus der *Odyssee* (IX, 82), aus Moschus, Bion, Theocrit, einen sich mit Spensermotiven, Klassisches mischt sich mit Romantischem, wie wir es schon bei Spenser, bei Mrs. Tighe und bei Keats fanden, und so entsteht ein Kunstwerk, das in der Vollendung des Aufbaus und seiner Klangfreudigkeit fast an die großen symphonischen Schöpfungen der Tondichter erinnert. Weich, schwül ist die Stimmung, sinnbetörend die Sprache, wie der Duft der Lotosblume; wie fernes Quellengeriesel rauschen die Worte am Ohr vorbei, nichts ist recht zu fassen, alles verschwimmt in dem "amber light" und löst sich in leuchtenden Nebel auf. Wie die Lotosesser sich willenlos dem süßen Gift hingeben, so gibt man sich willenlos der Macht der Töne hin, die die Sinne einschläfern, den freien Willen rauben und nur den einen Wunsch in uns übrig lassen:

> With half-shut eyes ever to seem
> Falling asleep in a half-dream!
> To dream and dream, like yonder amber light,....

Weiche Spenserstanzen, die sich die Klangschönheit und das ruhig Dahingleitende der Stanze voll zunutze machen, bilden den Eingang; Verse von einem Wohllaut, dessen man die englische Sprache kaum für fähig halten sollte. Doch mit dem Beginn des Chorgesangs gehen die regelmäßigen Strophen allmählich in eine Art Dithyrambus über, der sich, mit der trunkenen Begeisterung anschwellend, bis zu dem gewaltigen Finale breiter Sieben- und Achtheber steigert. Mit feinem metrischen Stilgefühl ist diese mit der Steigerung des Inhalts Hand in Hand gehende Steigerung der Form durchgeführt, und wie aus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

der Spenserstanze heraus die neuen Formen entwickelt werden, das gehört mit zu dem Kunstvollsten, was die Verstechnik hervorgebracht hat. Die erste Strophe des Chorliedes ist in der ersten Hälfte noch vollständig korrekt, die zweite Hälfte dagegen ist schon um zwei Zeilen gewachsen, zeigt aber noch den Schlußalexandriner; dieser wird in seiner Breite dadurch mehr zur Geltung gebracht, daß ihm nicht gleichmäßige Fünfheber, sondern allmählich anschwellende Verse vorausgehen. Als Schema der ersten Strophe ergibt sich demnach:

$$a_5 \quad b_5 \quad a_5 \quad b_5 \quad c_5 \quad c_5 \quad c_6 \quad d_3 \quad d_4 \quad d_5 \quad d_6$$

Die zweite Strophe beginnt wieder mit fünf regelmäßigen Fünfhebern, hat auch noch die regelmäßige Schlußzeile c_6, doch ist das Reimschema schon ganz verlassen, wir haben bereits 13 Zeilen und anfangs einen dreifach wiederholten Reim.

$$a_5 \quad a_5 \quad a_5 \quad b_5 \quad c_5 \quad b_3 \quad b_5 \quad c_3 \quad c_3 \quad d_5 \quad c_5 \quad d_3 \quad c_6$$

Die dritte Strophe, die 14 Zeilen umfaßt, weist nur noch wenig fünffüßige Jamben auf, der Reim ist reicher, es zeigt sich bereits ein weiblicher Versausgang, der Rhythmus schlägt schon mitunter in den fallenden um. Immer mehr wachsen die Strophen an, IV und V zeigen 15, VI 19 Verse; die Reimstellung wird immer verworrener, Strophe VII zeigt sogar ein Überwiegen des weiblichen Reims, die VIII. Strophe wächst sich zu einem Koloß von 29 Zeilen aus und hat mit ihrem regellosen Wechsel von Sieben- und Achthebern, ihrem Auf und Ab von jambischem und trochäischem Rhythmus, ihren stets dreimal wiederholten Reimen, etwas Unregelmäßiges, Schwankendes, Taumelndes bekommen[1].

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} a_5 & a_5 & b_5 & b_5 & b_8 & c_6 & c_8 & c_8 & d_7 & d_7 & d_7 & e_7 & e_8 & e_7 & f_7 & f_8 & f_8 \\ & & g_8 & g_8 & g_7 & h_7 & h_7 & h_7 & i_8 & i_8 & i_7 & k_7 & k_7 & k_7 & & & \end{array}$$

[1] Ich halte mich hierbei an die zweite, metrisch schönere Fassung des Jahres 1842.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Auch stilistisch ist das Gedicht ganz eigenartig. Das Hauptmittel zur Schilderung dieses Landes, "where all things always seemed the same", ist die Wiederholung; Wiederholung von Motiven, wie das Rieseln des Wassers, das immer wieder variiert auftritt, Ausdrücke wie *wave*, *stream*, *foam*, *spray*, *water*, *river*, *drop*, *gust*, *fountain*, *dropping*, *gushing*, *to float*, *to flow* usw. nehmen einen beträchtlichen Teil des Vokabulars ein und sollen in ihrer ewigen Wiederholung eine einlullende Wirkung hervorbringen, die noch verstärkt wird durch überreiche Alliteration[1] und wundervolle Lautmalerei. Auch die achtmalige Wiederholung des Wortes *sweet* und das fünfmal angewandte *music*, ferner Zeilen wie:

> Along the cliff to fall and fall and pause did seem,

oder:

> And round about the keel with faces pale
> Dark faces pale against the rosy flame

erklären sich so. Ein anderes Motiv ist die Sehnsucht nach Ruhe, Schlaf, Traum, Tod, die sich als Leitmotiv durch den ganzen Chorgesang hindurchzieht. Ausdrücke wie *weary*, *dream*, *rest*, *sleep*, *slumber*, *death*, finden sich gehäuft, z. B.

> Most weary seem'd the sea, weary the oar,
> Weary the wandering fields of barren foam.

Das Rauschen des Wassers, die Sehnsucht nach Ruhe, der Gedanke, daß der Mensch, die Krone der Schöpfung, nicht zur Mühsal bestimmt ist, alles das findet sich schon bei Spenser[2], am schärfsten ausgesprochen wohl in Phædrias Gesang,[3] diese Szene scheint überhaupt Tennyson

---

[1] Über die Alliteration bei Tennyson vgl. Steffen: *Tennysons Alliteration*, Diss. Kiel 1905.

[2] Vgl. *Faerie Queene* I, I, 41; II, V, 30; II, VI, 17.

[3] II, VI.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

am meisten vorgeschwebt zu haben. Auf Phædrias Insel fällt Cymockles in denselben Zustand traumhaften Lebens. Tennyson brauchte nur aus Spenser zu übernehmen. Die glücklich gewählten Motive, Spensers Syntax mit ihren vielen durch *whereof*, *whoso* usw. usw. angefügten Relativsätzen, ihren reichlichen Umschreibungen mit *do* und *did*, ihrer eigenartigen Wortstellung, den gravitätisch langen Wortzusammensetzungen, alles war aufs beste geeignet, die vom Inhalt verlangte Traumstimmung zu erhöhen. Und wie kam ihm die Stanze selbst entgegen, mit ihrer Wiederholung der Reime, dem breit Verfließenden des Strophenausgangs! Wenn nicht die moderne Lautgebung wäre (Tennyson meidet sogar die üblichen Spenserreime), man könnte sich bei Stanzen wie der folgenden in Spensers Zeit zurückversetzt denken:

Branches they bore of that enchanted stem,
Laden with flower and fruit, whereof they gave
To each, but whoso did receive of them,
And taste, to him the gushing of the wave
Far, far away did seem to mourn and rave
On alien shores: and if his fellow spake,
His voice was thin, as voices from the grave;
And deep-asleep he seem'd, yet all awake,
And music in his ears the beating heart did make.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel XI.

Rückblick.

Die Dichter, die wir bisher kennen gelernt haben, standen alle im Abhängigkeitsverhältnis zu Spenser selbst. Alle hatten die *Faerie Queene* gelesen und, wie sie sie inhaltlich reichlich ausbeuteten, haben sie sich auch metrisch an ihr geschult. Spenser hatte seine Verse mit einem Höchstmaß von Schönheit ausgestattet; das fühlte jeder Leser, und jeder Nachahmer sah es als die glücklichste Lösung seiner Aufgabe und den sichersten Weg zum Erfolg an, den großen Meister möglichst genau zu kopieren. Metrische Neuerungen haben wir deshalb bisher nicht kennen gelernt, wohl aber kritische Untersuchungen über die Stanze Spensers (nicht die Spenserstanze!), die alle dem Wunsch entsprungen waren, sich darüber klar zu werden, worin die Kunst Spensers in der Behandlung der nach ihm benannten Stanze lag. Daß der Reiz der Stanze Spensers in ihrem Rhythmus liegt, davon scheint ihnen eine Ahnung aufgegangen zu sein. Sie versuchen deshalb, diesem Rhythmus nahe zu kommen, indem sie Spenser stofflich nachahmen nach der vielleicht nur geahnten, vielleicht auch bewußt verfolgten Regel, daß gleiche Inhalte das Bestreben haben, sich gleiche Form zu schaffen, dann aber auch, indem sie sich sprachlich ihrem Vorbild anschließen. Spensers Sprache unterscheidet sich von der ihrigen durch eine Reihe von Endungen, die heute abgefallen sind: Spenser sagt *óldèn*, *wìthóutèn*, *wéepèth*,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

weárièd, *púissáncè*; er hat auch ein Plus von tieftonigen Vorsilben: *ỳdrád*, *ènfórce*, *fòrwáste*, er wendet sehr reichlich Umschreibungen der Verbalformen an, er bevorzugt Adjektive auf *y* und *èd*, und wenn er statt to *for to*, statt he oder she *the same* setzt und die Adjektive durch *full* und *right* verstärkt, so hat das alles dieselbe metrische Bedeutung: er erhält eine große Anzahl tieftoniger Silben, die der heutigen Sprache fehlen. Weil infolgedessen Spenser gedanklich Neues nur in den Hochtonsilben zu bringen braucht, schreiten seine Verse inhaltlich so langsam weiter, daher seine „behagliche Breite"; und weil man beim Lesen diese meist *e*-haltigen Tieftonformen langsam verklingen läßt und auch im Ton tiefer nimmt, erhalten die Verse das so viel an ihnen gerühmte „Schweben und Wogen".

Aber auch auf das Tempo färbt Spensers Sprache ab: wenn er gedanklich in einer Stanze wenig Neues bringt, ist damit das Tempo relativ angegeben, es ist rascher, als in einer Stanze, die gedankenschwer, gedankenvoll ist. Das Tempo der Verse Spensers und aller derjenigen, die auf dem Wege über die Sprache ihm gleichzukommen versuchen, ist eine mittlere, gleichmäßige Geschwindigkeit, allegro bis andante. Liest man sie zu langsam, so wirken sie langweilig, weil sie gedankenarm sind; vor zu raschem Lesen hüten anderseits die feierlich-langen Wortzusammensetzungen, die in ihren einzelnen Teilen deutlich erfaßt werden müssen, und die reichlichen Vergleiche, die ebenfalls vom Hörer eine gewisse Zeit zur Aufnahme erfordern. Sogar auch rein metrisch versuchte man, die Stanzen Spensers nachzuahmen, man prüfte die Lage der Pausen, den Bau des Alexandriners und hoffte, wenn man in allem dem, sprachlich und metrisch, den Meister treu kopiert habe, den Reiz seines Rhythmus gefunden zu haben. Und doch hatte man, trotz aller Mühe, das Wichtigste vergessen: den Menschen Spenser selbst; nur wer diesem innerlich nahestand, der konnte seinen Rhythmus finden,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

verlor dabei aber meist das Schönste, was er selbst besaß, seinen eigenen Rhythmus.

Daß des Rätsels Lösung, um die sich alle diese Dichter bemühten, die war, daß Spenser den ihm innewohnenden Rhythmus ungehindert in die Form der Dichtung überfließen ließ, dafür fehlte ihnen und überhaupt der damaligen Zeit, noch jedes Verständnis. Für Spenser war die Stanze nur die äußere Form, die ihm nicht mehr als die Richtlinien gab, die gleichbleibende Resonanz seiner wechselnden Stimmungen und Gefühle. Und diese schufen sich in jedem Augenblick ihre Äußerungsform aufs neue. Daher das Undefinierbare, Schillernde, nicht zu Errechnende und nicht zu Erfassende der Verse Spensers.

„Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt,
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt."

So hat es Southey nicht erjagt, obwohl er metrische Fertigkeiten besaß, die über das, was die Stanze rein handwerksmäßig von ihm verlangte, weit hinausgingen; und weil er die *Feenkönigin* dreißigmal gelesen, wie er mit Stolz betont, sind seine Verse so fehlerlos, so korrekt, aber es fehlt ihnen auch jede persönliche Note. Wer sich einen Meister wie Spenser erwählt, kann technisch gewiß viel von ihm lernen, aber er setzt sich auch der Gefahr aus, die Shelley, wie wir sehen werden, überwunden hat, daß seine eigene, schwächere Individualität unterdrückt wird. Auch Wordsworth, der sonst wohl eigene Wege zu gehen weiß, läßt sich von Spenser ins Schlepptau nehmen. Coleridge, der sensitivste unter den Dichtern der Seeschule, beweist auch hier das feinste Gefühl. Wenn er, der nie müde wurde, den Wohllaut der Verse Spensers zu preisen, als gereifter Mann die Bemerkung macht, daß ihm Spensers Sorgfalt in metrischen Dingen physischen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Schmerz bereite, so bedeutet das, daß seine eigene, problematische Natur hier mit einem Temperament zusammenstieß, dessen stille Ausgeglichenheit ihm als Pedanterie erschien, erscheinen mußte. Hood, Reynolds und vor allem Mrs. Tighe gehen ganz in Spenser auf. Sie haben, und auch dazu gehört ein dichterisch feines, sicheres Gefühl, ihre Leier mit der Spensers in Einklang gebracht, und wenn diese singt, so klingt die ihre mit. Hunt geht noch weiter, er will Spenser selbst geben, ihn ganz und gar vortäuschen. Der einzige unter der Schar der Spenserjünger, der sich Selbständigkeit errungen hat, ist Keats. Zwar Spenser hat auch ihm die Leier gestimmt, die Tonart angegeben und das Thema vorgespielt, aber Keats spinnt dieses nun selbständig weiter und schafft sich seine eigenen, entzückenden, immer neuen Variationen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

B. Die Loslösung der Spenserstanze von Spenser.

Kapitel XII.

Byron.

Vollkommen anders ist es mit Byron[1]. Er steht Spenser zum mindesten fremd, wenn nicht gar feindlich gegenüber, und wenn er sich trotzdem seiner Stanze bedient, so ist der Grund nur der, daß er sie bei einem Dichter hatte kennen lernen, dem er sich gedanklich eng verwandt fühlte, nämlich bei Beattie. Im Vorwort zu *Childe Harold* erwähnt Byron nicht Spenser, sondern Beattie und Thomson und beruft sich auf deren Autorität. Er zitiert sogar ausführlich eine Stelle aus einem Briefe Beatties an seinen Freund Dr. Blacklock[2], gewissermaßen um nochmals zu betonen, daß Beattie und nicht Spenser ihm gültiges Vorbild ist. Diese Stelle hat man Byron immer wieder als absichtliche Irreführung seines Lesepublikums ausgelegt, und an Versuchen zu beweisen, daß Byron Spenser gekannt und im geheimen sogar verehrt habe, hat es nicht

[1] *The Works of Lord Byron* ed. by Ernest Hartley Coleridge, London 1898 ff. Richard Ackermann: *Lord Byron*, Heidelberg 1908. Elze: *Lord Byron*, 3. Aufl. 1886. *Childe Harold's Pilgrimage*, hrsg. von Mommsen. 1885.

[2] 22. Sept. 1766. Abgedruckt in der Aldine-Edition von Beatties *Minstrel*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

gefehlt. Wenn die heutigen Literarhistoriker und Biographen zu der Frage überhaupt Stellung nehmen, verhalten sie sich skeptisch oder geben Belege, die nicht beweiskräftig sind, so z. B. Fuhrmann[1], dessen Beweis, daß Byron Spenser gekannt haben müsse, auf recht schwachen Füßen steht. Eine befriedigende Antwort auf diese Frage ist auch kaum möglich, da die allein authentischen Quellen, die Tagebücher und Briefe Byrons, keinen Anhaltspunkt geben und die Urteile der Zeitgenossen, die persönlich mit ihm in Berührung gekommen sind, Befangenheit und Schwanken zeigen. John Wilson sagt[2], ohne Gründe für seine Behauptung anzugeben: "Byron pretended not to love him (i. e. Spenser) or even to admire, yet he did both." Dem widersprechen Zeugnisse bei Galt[3] und Hunt, dieser ist aber schon unsicher im Urteil, wenn er sagt: "That he saw nothing in Spenser is not very likely, but I really do not think, that he saw much. Spenser was too much out of the world and he too much in it"[4]. Es scheint nach allem, als ob Byron sich seinen Freunden als Spenserverächter ausgegeben hat; möglich, daß dies sein wahres Gesicht ist, möglicher, daß er aus Oppositionslust — wie oft sehen wir ihn nicht gegen den Strom schwimmen! — in der Zeit der allgemeinen, glühenden Spenserverehrung Kälte und Gleichgültigkeit heuchelt. Mag nun Byron Spenser gekannt haben oder nicht, *Childe Harold* jedenfalls zeigt weder inhaltlich noch formell Anklänge an Spenser. Wenn man bedenkt, daß das Werk zu einer Zeit erschien, in der die Spenserschwärmerei für einen jungen Dichter als unerläßlich galt, daß es sogar in der von Spenser erfundenen Strophenform abgefaßt ist und sich dennoch gegen Beeinflussung von Spenser sperrt, so hebt es

---

[1] *Die Belesenheit des jungen Byron.* Diss. Berlin. 1903.
[2] *Blackwoods Magazine*, November 1833, p. 824.
[3] John Galt: *The Life of Lord Byron*, London 1830, p. 158.
[4] Zitiert nach Böhme, S. 262.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sich schon dadurch kräftig aus dem Rahmen seiner Zeit heraus.

Die ersten zwanzig Stanzen des *Childe Harold* unterscheiden sich von dem Gesamtwerk dadurch, daß sich in ihnen Archaismen, sowohl was Wortwahl, als auch was Flexion und Syntax betrifft, bewußt gehäuft finden. Die Vermutung liegt deshalb nahe, daß Byron hier Spenser parodiert habe[1], wie die Dichter des 18. Jahrhunderts, besonders Pope, Akenside, West[2], Shenstone und Thomson, die den Dichter der *Feenkönigin*, nur auf flüchtiges Studium kurzer Textproben gestützt, burlesk auffaßten und ihn in diesem Sinne „imitierten". Die Erwähnung Thomsons im Vorwort des *Childe Harold* und der Nachweis Sarrazins[3], daß die im Anfang des *Childe Harold* verwandten obsoleten Worte aus Thomson stammen, lassen ja auch keinen Zweifel über das direkte Vorbild.

In Stanze XXIII tritt Childe Harold plötzlich als mittelalterlicher Minstrel mit der obligaten Harfe auf, hier verschwindet der flüchtige Einfluß Thomsons vollkommen, und der Einfluß Beatties setzt ein, der dann stofflich durch alle vier Gesänge der Dichtung unvermindert bestehen bleibt.

Beattie gehört zu den interessanten Persönlichkeiten einer literarischen Übergangszeit, die sich in die neue Zeit einzuleben versuchen, ohne die alte ganz zu vergessen. Den von Young verkündeten Glauben an das Originalgenie, die Gedankengänge Rousseaus, die seit Percy

---

[1] Ein Hinweis darauf findet sich schon bei Norton: *Mod. Phil.* 4, 633, während Beers (S. 98) "conscious Spenserism" annimmt, ebenso Böhme (S. 261).

[2] *The Abuse of Travelling.* (Ein vornehmer Engländer macht seine "Continental Tour"; also ein dem *Childe Harold* ganz ähnliches Thema).

[3] *Engl. Stud.* 16, 462ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sich kräftig durchsetzende Neigung, in der Volksdichtung die Quelle aller Poesie zu sehen, die schon von Thomson gefühlte innere Beziehung zwischen Natur und Menschenleben, Ossians Sentimentalität und Melancholie, alles das finden wir mosaikartig in Beatties Dichtung vereint. 1765 waren Percys *Reliques of Ancient Poetry* erschienen, denen ein Aufsatz über mittelalterliche Minstrel vorausgeschickt war. Dieser ist für Beattie die direkte Anregung: er will uns den Entwicklungsgang eines solchen Minstrel in seinem *Minstrel* zeigen. Er läßt Edwin, dies ist der Name des jugendlichen Sängers, unter dem unmittelbaren Einfluß der Natur aufwachsen. Diese Natur ist aber nicht mehr die übliche Idealrenaissancelandschaft der Spenserdichtungen, sondern die unberührte, wilde, schottische Landschaft — gesehen allerdings mit den Augen Macphersons! — in der Beattie selbst aufgewachsen war, und die außer der greisen Beldame, die dem Knaben alte Balladen vorsingt, zunächst seine einzige Lehrmeisterin ist. Aber Edwin, obwohl er ein Originalgenie ist, braucht zu seiner inneren Entwicklung — die Schule Popes. Daß Beattie gerade am Schluß seiner Dichtung diese Rückschwenkung vornimmt, zeigt, daß für ihn die Romantik noch nichts innerlich Erfaßtes ist. Er spielt die interessante Rolle eines Romantikers ausgezeichnet, mit innerer Anteilnahme, aber er läßt die Maske fallen, ehe das Stück zu Ende ist, und da zeigt er sich uns als der, der er in Wirklichkeit immer noch ist, ein Parteigänger Popes. Seine Gedanken und Gefühle bewegen sich noch ganz im Rhythmus des 18. Jahrhunderts, und dieser ist nicht wild, großpulsierend, stürmisch, sondern ruhig, klein, abgemessen, der Pulsschlag eines Menschen, den nichts aus seinem seelischen Gleichgewicht bringen kann, der Rhythmus des Lebens der Zopfzeit, dessen metrischer Niederschlag — das heroische Reimpaar ist. Zwar Beattie hat in seinem *Minstrel* die Spenserstanze verwandt, aber auch hier spielt er

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

wieder den Romantiker, er wählt die Strophenform, die, wie er in der Vorrede sagt, "from its Gothic structure and original seems to bear some relation to the subject and spirit of the Poem." Aber hier spielt er seine Rolle schlecht, er zwingt der groß angelegten Stanze den kurzatmigen, knappen Rhythmus des heroischen Reimpaars auf; im Vergleich zu den wuchtig ausladenden, breitmalenden Stanzen Spensers sind seine Stanzen zierlich, knapp, sententiös; sie zerfallen in neun einzelne Verse, im besten Falle in vier Verspaare mit einem nachhinkenden Alexandriner am Schluß, der ebenfalls klassisch symmetrisch ist und die Cäsur regelmäßig in der Mitte trägt:

> And yet poor Edwin was no vulgar boy:
> Deep thought oft seemed to fix his infant eye.
> Dainties he heeded not, nor gaud nor toy,
> Save one short pipe of rudest minstrelsy:
> Silent, when glad; affectionate, though shy:
> And now his look was most demurely sad;
> And now he laughed aloud, yet none knew why.
> The neighbours stared and sighed, yet blessed the lad:
> Some deemed him wondrous wise, and some believed him mad.
> (I, 16.)

Diesen Dichter nahm sich nun Byron zum Muster[1]. Was ihn zunächst anzog, war die interessante Mischung von Romantik und Klassizismus, dieses Euphorionartige in der Natur Beatties. Auch Byron schwärmte für Pope und brach für ihn noch eine Lanze, lange nachdem er selbst zum ausgesprochenen Romantiker gestempelt worden war. In dem jungen Edwin fand Byron eine ihm kongeniale Natur, und viele Züge gingen von Edwin auf Childe Harold

[1] Saintsbury (*Sir Walter Scott*, S. 60) nimmt allerdings an, daß Byron durch Scott auf die Stanze gebracht wurde, was jedoch chronologische Schwierigkeiten machen dürfte (cf. S. 146, A. 2). Galt dagegen behauptet, Byron habe Plan und Versart seiner (Galts) Reisebeschreibung *The Unknown* entnommen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

über. Folgende Worte Beatties[1] könnten ebenso gut auf Childe Harold passen:

I find you are willing to suppose, that, in Edwin, I have given only a picture of myself, as I was in my younger days. I confess, the supposition is not groundless. I have made him take pleasure in the scenes in which I took pleasure, and entertain sentiments similar to those of which, even in my early youth, I had repeated experience. The scenery of a mountainous country, the ocean, the sky, thoughtfulness and retirement, and sometimes melancholy objects and ideas, had charms in my eyes, even when I was a schoolboy.

Schon hier findet sich angedeutet, daß Edwin eine Vorliebe hat für das Erhabene, Großartige der Natur, das auch Harold am meisten anzieht. Nicht milde, grüne Wiesen, murmelnde Silberbächlein, goldener Sonnenschein und schattig-lauschige Wälder, wie wir sie bisher in den Spenserstanzen geschildert fanden, sondern schroffe Felsklippen, wilde Sturzbäche, Sturm, Gewitter, und vor allem der Ozean bilden den landschaftlichen Hintergrund dieser Dichtung. Edwins und Harolds Lieblingsplatz ist die steile, ins Meer hinaushängende Klippe. Beide berühren sich ferner auch in der Liebe zur Einsamkeit, der Menschenscheu, die, beide betonen das, nicht Menschenhaß ist und dem starken Hang zur sentimentalen Auffassung der Natur. Parallelstellen wie:

Minstrel I: 1, 19, 21, 22, 55, 58, II: 10, 19, 63 und
Childe Harold I: 91, II: 25, 27, 37, 48, III: 62, 69, IV: 179

bieten genugsam Belege für die Behauptung, daß Byron sich inhaltlich eng an Beattie anschließt. Sogar Entlehnungen, die im Wortlaut Ähnlichkeit zeigen, lassen sich verschiedentlich nachweisen, wie

[1] Brief an die Dowager Lady Forbes, 12. Okt. 1772. Abgedruckt in der Aldine Edition von Beattie, p. XXXVII.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Childe Harold IV, 179:

He sinks into the depths with bubbling groan,
Without a grave, unknelled, uncoffined and unknown.

Aus *Minstrel* I, 1:

Then dropt into the grave, unpitied and unknown[1].

Oder der Ausdruck *unavailing woe*, *Minstrel* II, 63. *Childe Harold* I, 91, der bei beiden Dichtern in einem Nachruf an einen verstorbenen Freund angewandt ist, mit dem Beattie seinen I., Byron seinen II. Gesang abschließt, oder *Minstrel* I, 22: In darkness and in storm he found delight und *Childe Harold* III, 92: and storm and darkness ye are wondrous strong.

Wie sich nun Byron inhaltlich und in der Stimmung von Beattie beeinflussen läßt, so nimmt er ihn auch metrisch zum Muster. Wenn Saintsbury[2] die Spenserstanzen Byrons für schlecht erklärt und auch seine Gründe anführt, so ist es eben diese von Beattie übernommene sententiöse Behandlung der Stanze, die er tadelt. Die Stelle bei Saintsbury lautet:

"There are some very plain, unvarnished, un-'high-salutin' reasons why Byron's Spenserians 'will not do', technically and mechanically. In the first place, he has not only not got the right line to build it of, but he has got a hopelessly wrong one. The Byronic line is almost always neither more nor less than a half-couplet of very fair, sometimes excellent quality, more or less regularly middlepaused..... we may say now, that Childe Harold is couplets with their rhymes wrenched into Spenserian order, and with a Drydenian, not a Spenserian, Alexandrine thrust in at regular (and therefore hopelessly un-Drydenian) intervals."

---

[1] Diese Stelle hat auch Southey vorgeschwebt, wenn er in *A Tale of Paraguay* I, 11 sagt: unwept, unshrouded and unsepulchred, und Mullen, *The Pilgrim of Beauty* (vgl. S. 113): To grasp these bubbles dancing on the wave, Which burst, and let them drop unpitied in the grave.

[2] *Pros.* III. 98.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Was ihm also Saintsbury vorwirft, ist Mangel an Enjambement. Hören wir, was Watts-Dunton[1] sagt:

> In choosing the Spenserian stanza for *Childe Harold* Byron would have been no doubt quite right, if he could only have mastered the metre. The music of this stanza though elegiac — the music common to all decasyllabic quatrains — is rendered far more subtle than that af Gray's *Elegy* (for instance) by the fourth line being made to rhyme with the fifth and seventh, and by the closing alexandrine. In fact the structure is so elaborate that, like the sonnet, or octave and sestett the Spenserian stanza will admit scarcely any complexities of syntax, scarcely any inversions and scarcely any enjambement.If these artistic licences are indulged in, as they are in Byronic Spenserians, the power of the alexandrine at the close is lost, and the entire stanza becomes a schemeless tangle of nine rhymed lines. Byron was never able to counteract the involution of the rhyme arrangement by achieving the simplicity of syntax before alluded to, and by throwing an unequivocal stress on the rhymepauses..... From the metrical point of view it (i. e. *Childe Harold*) is of little worth."

Und warum? Weil Byron zuviel Enjambement anwende. Watts-Dunton behauptet also gerade das Gegenteil von Saintsbury. Beide Kritiker tadeln, beide haben Recht und Unrecht. Man kann von einer "Byronic line" oder von "Byronic Spenserians" so in Bausch und Bogen überhaupt nicht reden; denn die Stanzen in *Childe Harold* I (an die Saintsbury denkt) sind von denen in *Childe Harold* IV (von denen Watts-Dunton ausgeht) so verschieden, daß man kaum glauben sollte, sie seien von demselben Dichter geschrieben. Im ersten und zweiten Gesang steht Byron noch unter Beatties Einfluß, wir finden hier dieselbe knappe, sententiöse, symmetrische Behandlung der Stanze wie bei Beattie, dazu kommt noch, daß ihm durch beständige Lektüre Popes und eigene praktische Übung der Rhythmus des heroischen Reimpaares in Fleisch und Blut übergegangen war. Deutlich

---

[1] *Chamber's Cyclopaedia* III, 121.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

merkt man aber auch schon in den ersten Gesängen ein langsames, aber kräftig wachsendes Selbständigkeitsgefühl. Zunächst setzt sich der Eigenrhythmus der Stanze durch. Schon in der Mitte des ersten Gesanges zeigen sich einige kräftige Enjambements, der Alexandriner verliert seine Zweiteilung und vor allem seine innere parallele Gliederung:

Can blazon evil deeds, or consecrate a crime. —
If ancient tales say true, nor wrong these holy men. —
Such partings break the heart, they fondly hope to heal. —
And traverse Paynim shores, and pass Earth's central line. —
In hope to merit Heaven, by making Earth a Hell. —

Dies ist die typische Form des Alexandriners im ersten Gesang: die zweite Vershälfte gibt eine Parallele oder Antiparallele zur ersten Hälfte. Im zweiten Gesang kommen diese Formen auch noch vor, sind aber schon an Zahl geringer. Mit der Übung wächst Byron die Kraft, und nachdem er während des zweiten Gesanges nach und nach die metrischen Krücken von sich geworfen hat, ringt er sich im dritten Gesang zu kräftiger Selbständigkeit durch, nur diese konnte ihm Vorstufe für die Rücksichtslosigkeit des vierten Gesanges sein, wo er, fast das Eigenleben der Stanze unterdrückend, ihr seinen eigenen wilden Rhythmus aufzwingt. Hier, erst im vierten Gesang, setzt sich der wahre Byron durch, von den zwei Gesichtern, die er, wie Beattie, zeigt, ist dies das wahre; ihn nach den Anfangsgesängen seiner Dichtung beurteilen zu wollen, hieße ihn zu einem Epigonen stempeln, und eine Epigonennatur ist ein Byron nicht. Er entlehnt zwar gern, knüpft überall an, und deshalb ist er auch, wie kaum ein zweiter, immer wieder des Plagiats angeklagt worden, inhaltlich[1] und formell.

[1] Vgl. Collins, *Quart. Rev.* 403 (1905); dort findet sich eine Zusammenstellung der literarischen Entlehnungen Byrons, darunter auch das Urbild der großen Apostrophe an den Ozean (*Childe Harold* IV), nämlich eine Stelle aus Madame de Staëls *Corinne*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Spenser[1], Thomson, Beattie[2], Scott[3], Campbell[4] sollen seinem Pegasus die Gangart vorgeschrieben haben. Das mag stimmen für den Anfang, als Byron noch unsicher im Sattel saß; die wilden Versritte des IV. Gesanges jedoch hat ihm niemand vorgemacht, wohl aber haben sie viele mit dem unglücklichsten Erfolg nachzumachen versucht[5]. So etwas kann man nicht vor- und nicht nachmachen, das ist der Durchbruch des eigenen Temperaments, hier zeigt es sich, ob der Reiter Meister ist über sein Tier, ob er ihm das Tempo aufzwingen kann, das ihm, dem Herrn, gemäß ist. Das Tempo, mit dem ihm das Blut durch die Adern rollt.

Suchen wir uns nun dieses metrische Wachsen Byrons an Tabellen klar zu machen. Zwei Dinge hatte Saintsbury dem Dichter vorgeworfen: Mangel an Enjambement und die Verlegung der Cäsur in die Mitte des Verses. Auf beide Vorwürfe geben die Tabellen die beste Antwort.

I[6]

Childe Harold:

Canto	I:	33	Enjamb.	in	50	Stanzen,	d.h.	in	8,25 %	aller Versüberg.
Canto	II:	53	„	„	50	„	„	„	13,25 %	„ „
Canto	III:	116	„	„	50	„	„	„	29,0 %	„ „
Canto	IV:	146	„	„	50	„	„	„	36,5 %	„ „

Faerie Queene:

Book I, Canto	I:	70	Enjamb.	in	50	Stanz.,	d.h.	in	17,5 %	all. Versübg.
Book VI, Canto	I:	91	„	„	50	„	„	„	22,75 %	„ „

[1] Vgl. die verschiedenen Anmerkungen in der Ausgabe des *Childe Harold* von Mommsen, 1885.

[2] Püschel: *Beatties Minstrel*, Diss. Berlin 1904.

[3] Saintsbury: *Sir Walter Scott*, London 1897, S. 60.

[4] Böhme an verschiedenen Stellen.

[5] Vgl. das folgende Kapitel.

[6] Gezählt habe ich die ersten 50 Stanzen des I. II. III. und die letzten 50 des IV. Gesanges, um so Byrons „letztes Wort“ zu haben. Von der *Feenkönigin* zählte ich die ersten 50 Stanzen des ersten und letzten Buches und hoffe somit, den Zufall nach Möglichkeit ausgeschaltet zu haben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Bereits im III. Gesange hat somit Byron das ihm von Saintsbury aufgestellte Muster, Spenser, überragt[1], er hat aber auch Anlaß gegeben, daß Watts-Dunton das übermäßige Enjambement tadelt; denn im vierten Gesange zeigt im Durchschnitt jede Stanze drei run—on-Verse.

II[2]

Childe Harold	Canto I:	middlepaused	60%.
	Canto II:	,,	51%.
	Canto III:	,,	46%.
	Canto IV:	,,	45%.
Faerie Queene I, 1:		,,	56%.

Auch hier zeigt sich das Freiwerden mit einem Emporschnellen im dritten Gesang. Das Verhältnis Spensers zu Byron ist hier sogar — für Saintsburys Ansichten — noch etwas ungünstiger als in Tabelle I. "Middlepaused" nennt Saintsbury Verse, die die Cäsur nach der 4. 5. oder 6. Silbe tragen. Ein geschickter Wechsel, wie ihn z. B. Hunt und Southey an Spenser rühmen, kann sogar diesen Versen (obwohl sie middlepaused sind) viel von ihrer verletzenden Symmetrie nehmen. Auch hier kommt Byron nicht schlechter weg als Spenser.

---

[1] Bei Hans Maier: *Entstehungsgeschichte von Byrons Childe Harold, Gesang I und II*, finde ich S. 108 folgende Bemerkung: „Das Zahlenverhältnis der Versübergänge ist, wenn man den Begriff für Spenser, Thomson, Beattie und Byron gleichmäßig weit faßt, etwa das folgende: 20 : 6 : 15 : 9." Maier untersucht natürlich seiner Aufgabe entsprechend nur Canto I und II, gibt auch nicht näher an, wie und was er gezählt hat. Immerhin decken sich seine Zahlen ziemlich mit den meinen, was ich als eine erfreuliche Bestätigung der Richtigkeit der mühsamen Zähltabelle ansehe. Beattie kommt nach meiner Zählung ein wenig ungünstiger weg, er stellt sich etwa zwischen *Childe Harold* I und II.

[2] Gezählt sind die ersten 100 Verse von I, II und III und die letzten von IV.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

III[1].

Childe Harold I: Pause nach 4 = 28%, nach 5 = 18%, nach 6 = 14%.
„ II: „ „ 4 = 26%, „ 5 = 15%, „ 6 = 10%.
„ III: „ „ 4 = 22%, „ 5 = 15%, „ 6 = 9%.
„ IV: „ „ 4 = 17%, „ 5 = 17%, „ 6 = 11%.
FaerieQueene I, 1: Pause nach 4 = 31%, nach 5 = 6%, nach 6 = 19%.

Wenn sich Byron im I. und II. Gesang von den Fesseln der Stanze noch beengen läßt, fühlt man diese Fesseln im III. Gesang kaum mehr; da sind sie allerdings noch; denn die kunstvolle Reimstellung, der Schlußalexandriner und die Stropheneinteilung bedeuten immerhin eine ziemlich starke Einengung, und selbst Byron wurde ohne Flickworte am Zeilenende, Flickzeilen am Strophenende zunächst nicht fertig. Im I. und II. Gesang finden wir beides sehr häufig. Im III. Gesang, in dem wir das plötzliche Überhandnehmen des Versenjambements finden, fallen die Flickworte am Zeilenende fort; denn Byron bemüht sich nicht mehr, Vers- und Satzende zusammenzulegen. Im vierten Gesang tritt plötzlich sogar reichliches Enjambement über das Strophenende auf, dadurch fallen auch die Flickzeilen weg.

Elze[2] hat *Childe Harold* mit einer Perlenschnur verglichen, um anzudeuten, daß es kein Kunstwerk aus einem Guß ist, sondern eine Reihe einzeln aneinandergereihter Perlen. Andere vergleichen es mit einem Bilderbuch, das uns eine Anzahl einzelner Bilder gibt. Daß dies einzelne, in sich abgeschlossene Bilder sind, liegt im Wesen der Stanze; daß sie aber nach keinem bestimmten Grundsatz geordnet sind, liegt im Wesen Byrons, und der reife Byron ist da ganz Geniemensch, der sich nicht zügeln will. Dieses Spielenlassen der Phantasie, dieses manchmal fast tolle

---

[1] Gezählt sind dieselben Verse wie in II, die Summen ergeben auch dieselben Zahlen: 28 + 18 + 14 = 60; 26 + 15 + 10 = 51; 22+15+9 = 46; 17+17+11 = 45; 31+6+19 = 56.

[2] Karl Elze: *Lord Byron*, Berlin 1886, S. 133.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Abirren vom Thema, dieses Heranranken von immer neuen Bildchen zu seinem köstlichen Bilderbuch ist ihm Bedürfnis, uns Freude und dem strengen Kritiker ein dankbares Feld für seine Zornesergüsse. Jedes dieser Bilder ist anders und auch in seiner Technik verschieden. Anfangs wird jedes sorgsam eingerahmt, denn die Bilder sind noch klein und lassen sich leicht fassen. Im dritten Gesang fühlt man deutlich, wie die Bilder über den Rahmen hinauswachsen, so daß sie sich nur schlecht einfügen wollen. Den Rahmen zu sprengen, d. h. das Stanzenende nicht einzuhalten, ist ein Vergehen gegen die metrischen Gesetze, das selbst ein Byron hier noch scheut. Wir finden ein solches Strophenenjambement im I. Gesang nur einmal (51), im II. und III. Gesang je zweimal; aber die Kolossalgemälde des IV. Gesanges ließen sich überhaupt nicht mehr fassen. Byron stand nun vor der Frage, ob er das Gemälde dem Rahmen, den Inhalt der Form opfern oder, die metrischen Gesetze verletzend, den Rahmen zerbrechen wollte. Spenser, der auch oft reiche Gemälde gibt, hat schon vor derselben Frage gestanden und sich einen Ausweg gesucht: er zerlegt die Bilder, rahmt sie einzeln und schließt sie dann wieder in einen gemeinsamen, großen Rahmen zusammen, wie wir es bei alten Altarbildern gewöhnt sind. Ein glänzendes Beispiel hierfür ist z. B. die Schilderung des Hofstaates des Stolzes (*F. Q.* I, IV.). Byrons auf Kolossalwirkung berechnete Bilder hätten das nicht vertragen, so blieb ihm nur der Ausweg, den Rahmen zu sprengen. Jetzt wagt er es; denn einesteils ist er selbst metrisch gewachsen, und dann war eben jetzt das Werk erschienen (1817), das ihm den Gedanken, in der Praxis glänzend bewährt, vor Augen führte, Shelleys *Laon and Cythna*. In 31 von 186 Stanzen des IV. Gesanges ist der Stanzenschluß ignoriert. Bemerkenswert ist auch hier wieder der Sprung, 2 Fälle im III. Gesang, 31 in IV. Einen ähnlichen Sprung kann man zwischen dem zweiten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

und dritten Gesang in bezug auf das Zeilenenjambement bemerken; ruckweise reißt sich Byron los: dort von dem engbrüstigen Rhythmus des heroischen Reimpaars und der kleinlichen Behandlung der Stanze, wie er sie bei Beattie hatte kennen lernen, hier von den engen Vorschriften der Stanze an sich. Dies ist ein metrisches Vergehen, und wenn die Merker ihre Stifte in Bewegung setzen, darf man es ihnen nicht verdenken, aber sie können uns unsere Freude an der Dichtung nicht verderben, die trotz „mangelnden einheitlichen Plans", trotz metrischer Verstöße und grammatischer Fehler[1] immer eine Quelle reiner Freude bleiben wird; und schließlich hat ja auch Walter in seinem Preisliede „versungen".

Der Unterschied zwischen Byrons Rhythmus und Spensers Rhythmus, soweit er metrisch zu fassen und zahlenmäßig festzulegen ist, geht aus den obigen Tabellen hervor. Aber gerade die feinsten, die subtilsten und damit die eigentlich wesentlichen Unterschiede zwischen einer Stanze Spensers und einer Stanze Byrons sind damit nicht erfaßt. Man könnte sich zwei Stanzen denken, die metrisch sich genau deckten, und wenn man sie nach Hebung und Senkung, nach Verteilung der Pausen usw. darstellen würde, zwei graphisch gleiche Bilder ergäben, und doch könnten diese zwei Stanzen verschieden sein. Das Gefühlstempo und das Gedankentempo beider Dichter ist grundverschieden, also auch ihr Sprachtempo und ihr metrisches Tempo. Spenser wechselt höchstens vom andante zum allegro, Byron geht in wildem Wechsel vom grave zum con fuoco. Spenser hat breit ausgesponnene

---

[1] Vgl. Hermann: *A grammatical Inquiry into the language of Lord Byron*, Progr. der Berliner 12. Realschule, Ostern 1902. Dort findet sich eine ausführliche Liste von Byrons grammatischen Fehlern, von Kasusverwechslungen, falschen Verbalformen und Adjektivsteigerungen bis zu den durch Reim und Rhythmus bedingten Verstößen gegen die übliche Syntax.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Motive, Byrons Gefühle und Gedanken überstürzen sich so, daß ihm nicht Zeit bleibt, auch nur ein einfaches Motiv fortzuführen, er ist der Chopin der Dichter. Und das, was sich grammatisch dann als Ellipse, Aposiopex, Frage, Ausruf ausdrückt, was sich dem Auge des Lesers durch Gedankenstriche, Frage- und Ausrufungszeichen, dem Ohr des Hörers als abrupte Unterbrechung des Tones und fortwährendes Heben und Senken der Stimme darbietet, drückt natürlich auch dem metrischen Gefüge der Stanze seinen Stempel auf. Man untersuche einmal die Stanzen IV, 69—72 auf das Abhängigkeitsverhältnis zwischen gedanklichem und metrischem Aufbau. Sie geben uns eine in Handlung aufgelöste Schilderung der Velinofälle. Ganz zusammenhanglos steht gleich am Anfange das elliptische: The roar of waters! Wir haben uns, mit ganz anderen Gedanken beschäftigt, unbemerkt den Fällen genähert, und überrascht hören wir plötzlich ihr Brausen, ohne noch zu wissen, woher es kommt. Alles das drückt Byron in dem erstaunt fragenden The roar of waters! aus. Wir folgen dem Schall, bis sich uns ein Ausblick bietet, wir sehen den Katarakt schäumend von der hohen Klippe herabstürzen, staunend, bewundernd klingt unser: The fall of waters! Noch weiter wagen wir uns, bis der Boden unter unseren Füßen bebt und zittert von der Gewalt der herabstürzenden Wasser, die wir in unserem ganzen Körper mitfühlen, und in dem wilden Brausen, Heulen, Zischen und Tosen ringt es sich wie überwältigt hervor: The hell of waters! Etwas zurückhaltend kommt dann der Rest der Stanze, mit vollendeter Meisterschaft ist in den Alexandriner ein zögerndes rallentando gelegt, das dann ohne Pause, jetzt mit doppelter Geschwindigkeit und erneuter Wucht, wieder in das alte Tempo übergeht: and mounts in spray the skies! Immer mehr steigert sich das Tempo, die Spannung nimmt immer mehr zu, bis sie sich in dem horribly beautiful! am Anfang der vierten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Stanze gewaltsam löst, und unmittelbar auf dieses wilde Kampfesbild folgt ein sanftes Bild des Friedens: Îris in ihrem bunten Strahlenkleide bewacht mit liebender Sorgfalt die tollen Sprünge ihres wilden Bruders. Zwei vollkommen verschiedene Bilder sind in vier Strophen zusammengefaßt, die Strophe einteilung ist außer Acht gelassen, aber die Wirkung des metrischen Strophenschlusses dennoch aufs feinste benützt: das rallentando des Alexandriners, die erhöhte Tonkraft des Strophenanfangs. Ein geringerer, ängstlicher Künstler würde wohl die dritte Stanze so schließen lassen:

Charming the eye with dread, a matchless cataract.

oder:

Charming the eye with dread, horribly beautiful!

und würde mit der vierten Stanze das neue Bild beginnen. Byron tut das nicht, er benützt den am Anfang jeder Stanze voll einsetzenden Ton, um seinem horribly beautiful noch einen scharfen Akzent aufzusetzen, er benützt die Pause des Strophenendes, um diesen Ausdruck durch Isolierung von dem Vorausgehenden noch stärker hervorzuheben und sagt:

Charming the eye with dread — a matchless cataract,

Horribly beautiful!

Mitten in der Verszeile beginnt abrupt das neue, in der Stimmung vollkommen verschiedene Bild, auf das stringento ein plötzliches adagio, piano. Tempi und Dynamik liegen in den Versen Byrons ebenso sicher drin und sind ebenso gefühlsmäßig zu finden, wie in einer Sonate Beethovens, auch ohne Hilfe des Metronoms und der über- und untergedruckten andante, allegro, piano, forte usw. Und wie wir das gleichmäßige Allegro der Stanzen Spensers als metrische Folge seiner syntaktischen Sprach-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

eigentümlichkeiten, diese aber wiederum als Ausfluß seines Allegrotemperaments ansahen, so dürfen wir auch Byrons sprachliche und metrische Wandelbarkeit als Folge seines sprunghaft wechselnden Temperaments betrachten. Er ist weder auf ein Tempo, noch auf eine bestimmte Form sprachlicher Ausdrucksmöglichkeit festzulegen. Hier wild brausend, so daß das Einzelwort vollkommen untergeht (daher seine vielen grammatischen Fehler!) und jede Feinheit und Kleinheit des Stanzenbaues in dem Stürmen zum Stanzenende (und sogar darüber hinaus!) unterdrückt wird; dort dann gehalten, lauter Einzelsätze, lauter aphoristische Worte, jedes akzentuiert, mit seinem Eigenleben und Eigenwert, und statt des kühnen Stanzenwurfs schwerflüssige, müde, fast herausgequälte Verse, die oft nur für sich stehen und kaum mehr als Teil einer Stanze gelten können. So z. B. IV, 27—29: Abendstimmung an der Brenta:

The moon is up, and yet it is not night;
Sunset divides the sky with her; a sea
Of glory streams along the Alpine height
Of blue Friuli's mountains, Heaven is free
From clouds, but of all colours seems to be, —
Melted to one vast Iris of the West, —
Where the Day joins the past Eternity,
While, on the other hand, meek Dian's crest
Floats through the azure air, an island of the blest!

A single star is at her side, and reigns
With her o'er half the lovely heaven; but still
Yon sunny sea heaves brightly, and remains
Rolled o'er the peak of the far Rhaetian hill,
As Day and Night contending were, until
Nature reclaimed her order: — gently flows
The deep-dyed Brenta, where their hues instil
The odorous purple of a new born rose,
Which streams upon her stream, and glass'd within
it glows,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Fill'd with the face of heaven, which, from afar,
Comes down upon the waters; all its hues,
From the rich sunset to the rising star,
Their magical variety diffuse:
And now they change; a paler shadow strews
Its mantle o'er the mountains, parting day
Dies like the dolphin, whom each pang imbues
With a new colour as it gasps away,
The last still loveliest, — till — t'is gone — and all is grey.

Jeder Satz, jedes Wort so inhaltsschwer, wie jeder einzelne Ton eines Adagio von Beethoven! Und doch, trotz grammatisch abgehackter Form, trotz Farbengewoges und modernen Impressionistenstils feierlicher Abendfriede.

„Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel XIII.

Childe-Haroldiaden.

"I awoke one morning and found myself famous!" Mit diesen Worten spielt Byron auf den Erfolg an, den er mit den beiden ersten Gesängen des *Childe Harold* hatte, die ihm mit einem Schlage Weltruhm verschafften. Wenn er, durch diesen Erfolg ermutigt, den ersten beiden Gesängen noch zwei weitere folgen ließ, so rief er dadurch eine Steigerung der Childe Harold-Schwärmerei und eine Nachahmungssucht hervor, die fast ans Märchenhafte grenzt. Wie Pilze nach dem Regen, so wuchern bald überall diese Epigonendichtungen hervor, die Spenserstanze wird zur populärsten Form der Dichter dritten und vierten Grades, die, wie es so oft zu gehen pflegt, aus Mangel an eigener Erfindung es versuchen, sich an die äußere Form eines epochemachenden Werkes anzuklammern und damit dann hoffen, sich den gleichen Anspruch auf dichterischen Lorbeer verschafft zu haben, eine Tatsache, die Coleridge in seinem Gedichtchen "On Imitation"[1] mit den drastischen Worten geißelt:

> Though few like Fox can speak — like Pitt can think,
> Yet all like Fox can game — like Pitt can drink.

So läuft neben den "Imitations of Spenser", später "of Keats", eine ungleich größere Gruppe von „Imitations of Byron" her, und wenn man die literarischen Zeitschriften der folgenden Jahrzehnte durchblättert, findet man

[1] *Works* I, 26.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

fast in jeder Nummer die Anzeige einer "Pilgrimage, Journey, Voyage, in the measure of Spenser" (lies *Childe Harold*!), ja sogar mit direkter Benutzung von Byrons Namen. Es würde weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen, wollte ich all die kleinen Pflänzchen in Byrons Garten hier anführen; die Werke waren mir auch, mit geringen Ausnahmen, in Deutschland nicht zugänglich, ganz übergehen möchte ich aber diese, zwar ästhetisch wertlose, aber literarhistorisch so interessante Literaturgattung nicht, und die mit reichlichen Textproben versehenen Rezensionen und die dort immer wiederkehrenden Stoßseufzer: "Another Imitation of Byron!" "No end of Childe Harold!" geben ja schon Anhaltspunkte genug. Merkwürdigerweise wirkt der Einfluß von Byron und besonders des *Childe Harold* noch Jahrzehnte nach. Noch lange, nachdem Byron sonst abgetan, durch Tennyson verdrängt war[1], vom großen Lesepublikum als nicht mehr zeitgemäß verschmäht wurde, wuchern in den Niederungen die Wildlinge seiner stolzen Blumen weiter. An Hand der drei größten Literaturzeitschriften (*Athenäum*, *Edin-*

[1] Dieses Steigen und Fallen und wieder Steigen Byrons in der Gunst des englischen Publikums ist leicht in den Artikeln der *Quarterly Review* zu verfolgen. Mit wachsender Begeisterung werden die einzelnen Gesänge des *Childe Harold* begrüßt. Kein Dichter wird so oft zum Vergleich herangezogen, wie Byron. Die erste Gedichtsammlung Tennysons kann sich ihm gegenüber noch nicht durchsetzen, charakteristisch ist aber der Artikel in Nr. 140, wo der Gedichtband Tennysons des Jahres 1842 besprochen ist. Das Blatt hat sich bereits gewendet: Leiser Tadel gegenüber Byron und unverhohlene Bewunderung für Tennyson klingen deutlich durch die Zeilen. Die Qu. Rev. ist jedoch eine der Zeitschriften, die am treuesten zu Byron hält und auch am frühesten wieder zu ihm zurückkehrt. In Nr. 262 (1871) wird aus Anlaß der Besprechung der Biographie von Elze Byron wieder mit Tennyson verglichen, und die Wage sinkt sehr zugunsten Byrons. Noch energischer tritt Nr. 307 (1882) für Byron und gegen die abgeschmackten englischen Vorurteile auf.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

burgh Review und *Quarterly Review*) läßt sich wohl ein Überblick gewinnen, wenn man das Wichtigste herausgreift und als Maß für die Bedeutung der einzelnen Erscheinungen einfach die Länge der betreffenden Rezensionen nimmt. Bei den meisten dieser Dichtungen handelt es sich um poetische Reisetagebücher vornehmer Engländer. Reiseziele sind Frankreich, die Schweiz, Italien, besonders aber der Orient, seit dem Erscheinen des *Don Juan* wird überhaupt kaum mehr ein Land verschont. Die Hauptausbeute gibt natürlich *Childe Harold*, aber auch die Versnovellen werden ausgeschlachtet. Der Held, Schreiber dieser Tagebücher, ist ein weltmüder Wanderer und unverstandener Poet, umgeben von einem dichten Schleier von Geheimnissen, er reflektiert, ist melancholisch, blasiert, etwas dekadent, und redet stets im Pathos.

1812 erschien eine Fortsetzung des *Minstrel*[1], des Werkes, das Byron die erste Anregung zu seinem *Childe Harold* gegeben hatte; Byrons Vorliebe für Beattie wurde also auch von seinen Zeitgenossen geteilt, und so machte sich ein Verskünstler daran, das Fragment zu vollenden. Im Frühjahr 1813 tauchen dann schon die ersten Prosareisetagebücher auf, und im Herbst desselben Jahres erscheint die erste Versnachahmung: *Childe Alarique*[2]. Damit beginnt die Reihe der Childe-Haroldiaden, die über 50 Jahre lang das englische Lesepublikum ergötzen. Zunächst ist es Childe Harold oder Byron selbst, die weiterreisen, ins Heilige Land[3], ans tote Meer[4]. Als die Nachricht von Byrons Tode nach England kam, rüstete sich zwar Childe

[1] *The Minstrel*, Book III, being a continuation of Dr. Beattie's Poem.

[2] *Childe Alarique and other Poems.* Anonym bereits 1813, mit Angabe des Verfassers, R. P. Gillies, Oktober 1814.

[3] *Lord Byron's Pilgrimage to the Holy Land, a Poem in 2 cantos.* Anonym, November 1816.

[4] *Childe Harold's Pilgrimage to the Dead Sea, and other poems.* Anonym, Edinb. Rev. Juni 1818.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Harold zu seiner *Last Pilgrimage*[1], doch für Dichter und Leser ist er damit durchaus nicht vergessen. Schon vorher hatte man ihn umgetauft, in Childe Alarique, Childe Albert[2], auch das wurde zu durchsichtig, es zog nicht mehr, also nennt sich unser Pilgersmann jetzt Amyntor[3], the Visionary[4], the Solitary[5], Erro[6], Orlando[7], the Wanderer[8], er pilgert ins Land der Schönheit[9], erscheint als stolzer Spanier[10] und als Orientale[11]; der einsame Pilger geht sogar

[1] Der Verfasser ist Bowles, Byrons Gegner im Popestreit.

[2] *Childe Albert, or, the Misanthrope and other Poems, imitative and original.* Anonym, Edinb. Rev. Juli 1819.

[3] *Amyntor and Adelaide, or a Tale of Life: a Romance of Poetry in Three Cantos*, by Charles Masterton, London 1816.

[4] *The Visionary a Fragment*, 1836. Die *Anthology for* 1839 enthält bereits: *The Visionary, Canto III*, by Lady E. St. Wortley, 3000 new lines. Schon vorher (1835) hatte Lady St. Wortley *Travelling Scetches in Rhyme* im Anschluß an Byron gedichtet.

[5] *The Solitary, a reflective Poem* by Charles Whitehead, 1831. Whithead liebte und benützte auch sonst gern die Spenserstanze, z. B. in seinem *Victoria Victrix* (1838).

[6] *Erro, a Romantic Poem*, by Edward Noyce Browne, Anthology für 1841, Athenäum Nr. 700, 27. März 1841.

[7] *The Modern Orlando*, Canto I—VII. Anonym, Athenäum Nr. 978, 25. Juli 1846. Der Reisende legt dieses Mal seine Reise standesgemäß in einer Yacht zurück und arbeitet sich auch aus seiner Melancholie heraus. Der Verfasser des *Modern Orlando* ist der Rev. George Croly, der 1817 und 1820 bereits größere Dichtungen in Spenserstanzen verfaßt hat (*Paris in* 1815 und *The Angel of the World*) und von seinen Zeitgenossen, z. B. Wilson, Mrs. Hemans, lobend erwähnt wird.

[8] *The Wanderer*, by Christ. P. Hodgson. Athenäum Nr. 1141, 8. Sept. 1849. In der Vorrede verrät der Dichter seinen Plan: alle seine Reisen in Spenserstanzen zu beschreiben. Er beginnt seine „Drohung" mit einer Beschreibung Hollands. Ferner: *The Wanderer, Fantasia and Vision* by the Smith of Smitheden 1857.

[9] *The Pilgrim of Beauty*, by S. Mullen. Athenäum Nr. 598, April 1839, und Nr. 909, Februar 1845.

[10] *The Guerilla* by James Hogg. Vgl. Kap. XVIII.

[11] *The Cossack, a Poem in three cantos with Notes.* Anonym, Critical Review Sept. 1815.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

über in die damals so beliebte Gestalt des letzten Menschen[1]. Oft sind die Titel aber noch unverfänglicher; Werke wie *Paris in* 1815[2], *Eastern Scetches*[3], *The View*[4], *Italy*[5], *Mediterranean Scetches*[6], *The St. Laurence*[7], sind nichts als Versuche, den nur allzu bekannten Junker Harold in neuer Maske erscheinen zu lassen. Nachdem dann dem un- und mißverstandenen Wanderer in *Alice*[8]

---

[1] *The Last Man, a Poem in three cantos*, by Edward Wallace. Anthology for 1839. Athenäum Nr. 634, Dez. 1839.

[2] *Paris in* 1815 by Rev. George Croly. Quart. Rev. April 1817, und *Chambers Cyclopaedia* III, 171. Den Lesern des *Adonais* wird die verächtliche Erwähnung des Gedichtes aus der Vorrede bekannt sein. Mrs. Hemans erwähnt es dagegen in Tönen höchsten Lobes, Byron selbst erkennt es als Nachahmung seines *Childe Harold* an und nennt es "good" (Brief an Murray Sept. 1817) und den Verfasser "superior to many" (9. Okt. 1820). Croly schildert, abwechselnd in Byrons Spenserstanzen und in heroischen Reimpaaren, was er 1815 sah, dachte und fühlte; Napoleon, die Schlacht bei Waterloo werden wie bei Byron in den Kreis der Betrachtungen eingezogen.

[3] *Eastern Scetches*, by G. H. Knight. Quart. Rev. Juli 1819. Der Verfasser nennt sich selbst "a traveller and a poet;" Schauplätze der Skizzen sind Griechenland, Syrien, Arabien, und Byrons Ali Pascha spielt eine große Rolle.

[4] *The View and other Poems*, by Chandos Leigh. Edinb. Rev. März 1821. Gibt Reflexionen über eine Reise durch die Schweiz und Italien.

[5] *Italy, a Poem in* 6 *parts*, by Edmund Reade. Athenäum Nr. 557, 30. Juni 1838, und Nr. 1262, 3. Jan. 1852. Im Vorwort der Ausgabe 1838 sagt Reade, daß er 19 Jahre an dem Gedicht gearbeitet habe, somit muß es 1819 begonnen sein, als Byron selbst noch auf der Höhe seines Ruhmes stand.

[6] *Mediterranean Scetches* by Lord Francis Egerton. Athenäum Nr. 797, 4. Febr. 1843: "A new record of wanderings in the East, entitled 'thePilgrimage' and written in the resonant nine-line stanza."

[7] *The St. Laurence* by Charles Sangster. 110 Stanzen, schildert eine Reise auf dem Sankt Lorenzstrom, Athenäum 17. Jan. 1857.

[8] *Alice*. Anonym, Athenäum Nr. 1380, 8. April 1854.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

und *Irene*[1] weibliche Gegenstücke geschaffen, nachdem einige "female Byrons" gezeigt haben, daß auch sie wohl einen Pilger pilgern, seufzen und träumen lassen können, stellt endlich, in der Mitte der fünfziger Jahre, der Kritiker befreit fest[2], daß diese Zeit sich endlich überlebt hat. Sofort muß er aber seinen Irrtum einsehen: Der Krimkrieg lenkt die Blicke wieder nach Osten, wieder muß er Skizzen in Spenserstanzen[3] lesen. Das folgende Jahr bringt sogar eine Art Byronbiographie[4] und die Neuauflage eines Gartenbaubuches[5] in Spenserstanzen, in dem der Verfasser die Verschiedenheit der Gartenanlagen in England, Spanien, Griechenland und der Türkei schildert. In den Niederungen wuchert es immer noch weiter, kleinere Dichtungen zum Preise der Melancholie, der Einsamkeit, des Weltschmerzes, finden sich immer noch in den Zeitschriften unter dem Strich, 1866 erscheint sogar noch ein Riesenwerk von 8000 Versen, auch mit einem Hinweis auf Fortsetzung: *Athenais, or the First Crusade*, by William

---

[1] *Irene, a Poem in* 6 *cantos*, by the Marchioness of Northampton. Quart. Rev. 132. Eine Feengeschichte in der Art von *Cap and Bells*, also verbunden mit einer Satire auf Verhältnisse bei Hofe und in Ministerkreisen, der Form nach jedoch ganz Byron, wie es sich für "the Byron of our modern poetesses" geziemt.

[2] In der Besprechung der *Poetical Works of the late Catherine Gr. Godwin*, deren *Monk of Camaldoli* ebenfalls in Spenserstanzen verfaßt ist, Athenäum Nr. 1398, 12. Aug. 1854.

[3] *The Eastern War*, mit dem vielversprechenden Zusatz: "Part I", Athenäum Nr. 1402, Sept. 1854.

[4] *Byron, Salathiel, or the Martyrs and other Poems*, by Emilia Julia, Athenäum Nr. 1438, 19. Mai 1855: "An afterswimmer, for the Byron race has passed!"

[5] *The Beauties of Nature, and how far they transcend those of Art in landscape gardening*, by James Sinclair, Athenäum Nr. 1274, 27. März 1852. Schon William Kent, "the father of modern gardening", will von Spenser zur Landschaftsgärtnerei angeregt worden sein (Dict. of Nat. Biogr. XXXI, 23), ebenso William Mason (The English Garden, 1783).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Stigand[1]. Childe Harolds Kolorit, Childe Harolds Sprache, aber nichts von der epochemachenden Wirkung des *Childe Harold*, von der versprochenen Fortsetzung war nirgends eine Spur zu finden. Es scheint überhaupt, daß nun endlich nicht nur Leser und Kritiker, sondern auch die Dichterlinge (die Dichter waren es schon längst!) der Spenserstanzendichtung nach Byrons Vorbilde dauernd überdrüssig geworden sind.

Inhaltlich ist *Childe Harold* gründlich ausgeschlachtet worden, aber seine metrische Nachkommenschaft ist noch weit größer und übler. Den sententiösen Versen des I. und II. Gesanges begegnen wir nur anfangs häufig, größeren, dauernden Eindruck aber haben die Neuerungen des III. und IV. Gesanges wegen ihrer persönlichen Färbung gemacht. Diese gelten nun als Vorbilder. Und, wie das nicht anders möglich ist, hält man sich an das rein Äußerliche. Es herrscht ein Gewirr von Ausrufezeichen, Fragezeichen, Gedankenstrichen, eine förmliche Wut, statt der Spenserischen, gravitätischen "compounds", der langen, künstlichen Perioden, kurze Wörter, knappe, atemlose Sätze, Ellipsen, Aposiopexe und einzelne Worte zu gebrauchen, was gegenüber dem sanft gleitenden Rhythmus Spensers einen unruhig stoßtonigen hervorbringt, aber auch Byrons wildes Sturmlied nicht trifft und in ein schrilles, heiseres Gesinge ausartet. Selbst die sanftesten, elegisch veranlagten Naturen wollen wie Byron stürmen und steigern sich mühselig in ein ihnen vollständig verschlossenes Tempo hinein. Bei Byron hatten wir gesehen, daß sich der Inhalt seiner Dichtung die Stanze neu formt, diese Umformung war eine innere Notwendigkeit, sie wird von Byrons Epigonen übernommen, auch ohne daß eine Notwendigkeit zugrunde liegt. Die Folge ist ein Antagonismus zwischen Inhalt und Form, der bei dem Leser immer

[1] Athenäum Nr. 2016, 16. Juni 1866.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

eine unangenehme Empfindung hervorruft. Man fühlt es heraus: der Dichter will Strophen- und Verseinteilung verschleiern, er will die Stanze vergewaltigen, sich gehen lassen, möglichst sorglos, möglichst kraftgenial, möglichst blasiert sein in der Anwendung der Byronic Stanza.

Zum Schluß mögen nun noch einige Proben angefügt sein zum Beweis, daß unter all dem Schlechten und Mittelmäßigen sich auch Verse befinden, die nicht nur ein genaues Studium Byrons verraten, sondern auch von dem poetischen Talent ihres Autors Zeugnis geben. Mullen schildert zu Beginn des *Pilgrim of Beauty* seinen Pilger wie folgt:

His noble brow was bare, and smooth, and high;
His face was pale, its colour bright and clear;
His lofty form rose graceful to the eye;
His soft voice fell like music on the ear,
And cast a spell on all who chanced to hear;
His mouth was small, lips delicate and thin;
His eyes were blue, yet calm and free from fear;
A curling beard descended from the chin:
And his elastic step was buoyant from within.

Die Reflexionen, die er anstellt, sind ganz im Sinne des Childe Harold, und man glaubt, Childe Harold selbst reden zu hören:

With thoughts like these, half mournful, all too true,
The Pilgrim's eye surveyed Life's motley page;
Nor could his mind disdainful thoughts subdue
When he beheld, how madly men engage
In chase of woe, from giddy youth to age.
The rich, the poor, the master and the slave,
Deceived, deceiving, rush with equal rage
To grasp these bubbles dancing on the wave,
Which burst, and let them drop unpitied in the grave.

Beatties Rhythmus, wie wir ihn am Anfang des *Childe Harold* finden, liegt Mullens Versen zugrunde, charakteristisch ist die Betonung der Pause am Versende dadurch,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

daß auch das logische Satzende dahin verlegt ist, und der symmetrische Bau des Alexandriners wie:

But life is all a dream, from which in death we wake!

oder:

Here, bind the selfish wretch, and turn his gold to flame!

oder:

Who sought the public good, and did what kings should do.

Die freier gebauten Stanzen des III. und IV. Gesanges nahm sich dagegen z. B. Reade zum Muster:

Lo, that lone Statue! lonely as a cloud
Above the desert: in his beauty he
Is sorrowful, his thoughtful head is bowed,
His drooping torch sinks quenched beside his knee;
Thoughts of the past and of futurity
Darken his brow, his lonely spirit yearns
For a life past into eternity:
The Spirit of Death his deathless being mourns;
The beautiful is gone, and ne'er, alas! returns.

oder:

Dark Vallombrosa! Thy Etrurian shade
Is hallowed by a spell that is not thine;
A spirit lingers here that does pervade
The Sanctuary moulded to a shrine:
Earth gathered to her something of divine,
Our human memories on her impressed...

oder:

Mid-day burns o'er the waste, the sky around
A sea of flame: earth motionless as Death
Had passed along, blasting the shadowless ground:
Air vibrating in lightening hath no breath.....

Als Taylor sich im Vorwort von *Philipp of Artevelde* gegen Byron als Dichter auflehnte, faßte er seine Kampfesworte in Spenserstanzen, und Bowles vergaß bei der Nachricht von Byrons Tode seinen Streit mit dem Dichter und

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

schrieb seinen herzlichen Nachruf[1] ebenfalls in der Stanze des *Childe Harold*:

I will not ask sad Pity to deplore
His wayward errors, who thus sadly died;
Still less, Childe Harold, now thou art no more
Will I say aught of Genius misapplied;
Of the past shadows of thy spleen or pride:
But I will bid th' Arcadian cypress wave
Pluck the green laurel from the Perseus' side,
And pray thy spirit may such quiet have
That not one thought unkind be murmured o'er thy grave.

[1] *Childe Harold's last Pilgrimage.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel XIV.

Shelley.

In drei Stufen dichterischer Entwicklung hat Shelley[1] sich der Spenserstanze bedient. Zwei Jugendversuche[2] stammen noch aus dem Jahre 1812, aus einer Zeit, in der Shelley mit Spenser wohl kaum schon bekannt war. Die eine dieser Dichtungen, *Henry and Louisa*, ist bisher noch nicht veröffentlicht; Dowden[3] und Woodberry[4], sich auf Dowden stützend, geben kurze Inhaltsangaben, nach denen es scheint, als ob *Henry and Louisa* eine Vorstufe zu *Laon and Cythna* ist. Über die Form sagt Shelley selbst: "The stanza is radically that of Spenser, although I suffered myself at the time of writing it to be led into occasional deviations." Genau dasselbe gilt auch von dem Fragment *On leaving London for Wales*[5], das während eines

[1] *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley* ed. by H. Buxton Forman, London 1876. *The Complete Poetical Works of P. B. Shelley*, Centenary Edition, ed. by G. E. Woodberry, London 1893. *The Life of P. B. Shelley*, by Edward Dowden, London 1886. Jeaffreson: *The Real Shelley*, London 1885. *Percy Bysshe Shelley* von Helene Richter, Weimar 1898. *Shelleys Verskunst*, dargestellt von Dr. Armin Kroder, Münchener Beiträge Heft 27. 1903, Böhme S. 285 ff.

[2] Das von Kroder angeführte Fragment *The Dream* (Woodberry IV, 105) kann übergangen werden, es ist nicht einmal eine ganze Stanze.

[3] I, 347.

[4] IV, 399.

[5] Woodberry IV, 333.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Besuches, den Shelley von Wales aus in London machte, entstanden ist. Er hatte Herbst und Winter 1812 in Tremadoc zugebracht, einem Küstenflecken, den man dem Meere abgerungen hatte und nun durch einen Damm gegen die Tücke der Wellen zu schützen suchte. Shelley, wie immer für sozialistische Ideen begeistert, verwandte sich für das Schicksal der dortigen Dammarbeiter, die brotlos waren, weil die Mittel fehlten, den Bau fortzusetzen. Er reiste nach London in der Hoffnung, dort Gönner und Geld zu finden, doch die Reise war nutzlos. Ehe nun Shelley sich wieder auf den Rückweg machte, beruhigte er sein Gewissen in diesem kleinen sozialistischen Kampfgedicht und griff in Gedanken an Byrons eben erschienene, epochemachende Dichtung dabei zur Spenserstanze. Shelley preist die erfrischende Bergluft von Cambria, die ihm helfen soll, Waffen zu schmieden für den Kampf der armen Unterdrückten gegen die Reichen. Die Form ist noch ganz unbeholfen, und "occasional deviations", wie ein Alexandriner in der Mitte der ersten Stanze und das Fehlen des Sechshebers in der zweiten, deuten mehr auf metrische Ungeschicklichkeit als auf absichtliche Änderung. Das Charakteristikum der Spenserstanzen Shelleys, der weibliche Reim, findet sich hier noch nicht, allerdings umfaßt die Dichtung nur vier Strophen, und es kann Zufall sein, daß kein weiblicher Reim vorkommt; auch das kräftige Überschlagen der Verse fehlt noch.

Nachdem Shelley wieder nach Wales zurückgekehrt war, bestellte er bei seinem Londoner Buchhändler Spensers Werke, die ihm von Godwin empfohlen worden waren, und in den folgenden Jahren vertiefte er sich gemeinsam mit Mary in die Lektüre der *Feenkönigin*, die er, um sich zu schulen und die Stanze ins Ohr zu bekommen, gern laut vorlas. Möglich ist, daß Hunt und Keats ihm etwas von ihrer Spenserbegeisterung mitteilten, das We-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sentliche jedoch entdeckte er selbst. Keats legt den größten Wert auf Inhalt, Wortwahl, architektonischen Bau der Stanze, Shelly

"was enticed by the brilliancy and magnificence of sound, which a mind that has been nourrished upon musical thoughts, can produce by a just and harmonious arrangement of the pauses of this measure"[1].

Unter dem Titel "*Laon and Cythna*; *or, the Revolution of the Golden City*; *a Vision of the Nineteenth Century. In the Stanza of Spenser*" erschien dann 1817 die Frucht dieses langen Spenserstudiums. Nach wenigen Monaten folgte ein neuer Druck mit verschiedenen kleinen Änderungen[2], die Shelley auf Drängen des Buchhändlers widerwillig vornahm, und mit dem neuen, ganz unverständlichen Titel "*The Revolt of Islam*; *a Poem, in Twelve Cantos*".

"An experiment on the temper of the public mind" nennt Shelley selbst sein Epos in der Vorrede; er will versuchen, wieweit eine Sehnsucht nach höherer Moral und glücklicherer politischer Verfassung noch übrig geblieben ist, trotz des unglücklichen Ausgangs der französischen Revolution. Man hatte erwartet, daß die Menschheit, die Jahrhunderte lang Sklavenketten getragen hatte, dadurch frei würde, daß sie ihre Ketten gewaltsam zerbrach; der Versuch war mißlungen, mußte mißlingen, und es folgte eine Zeit der Verzweiflung. Shelley hofft, daß diese nun überstanden ist, daß nach dem Schlimmsten jetzt bessere Zeiten kommen werden. In einer Vision zeigt er seinem

[1] Preface to *Laon and Cythna*. Ähnliches hatte auch Hunt bereits herausgefunden.

[2] Diese Änderungen bezogen sich einerseits auf einige Bemerkungen, die Shelley über die christliche Religion gemacht hatte, und die man ihm als Angriffe auslegte, anderseits auf das Verhältnis von Laon und Cythna, die in der ersten Fassung Geschwister, in *Revolt of Islam* Jugendgespielen sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Volk den Zukunftsstaat, für den Laon und Cythna kämpfen, einen Staat, in dem "free and equal man and woman greet domestic peace." Dieser Vision des 19. Jahrhunderts geht im ersten Gesange in Form einer gewaltigen Spenserschen Allegorie die Einleitung voraus. Schlange und Adler, die Verkörperung des Guten und des Bösen, kämpfen wieder in den Lüften ihren ewigen Kampf aus. Wie die Schlange, das Gute, dabei diesmal noch unterliegt, so kämpfen auch Laon und Cythna noch vergeblich gegen den Tyrannen, so ist auch die Revolution gescheitert; doch die triumphierende Siegesgewißheit, der hoffnungsvolle Ausblick auf die Zukunft, mit dem das Traumbild schließt, werden mit ins Wachen, in die Wirklichkeit, übernommen.

Tiefe Gedanken in berückender Form gibt uns Shelley, und doch kann man der Dichtung nicht restlos froh werden; wie Musik rauschen die Worte am Ohr vorbei, man könnte stundenlang lauschen, doch wenn man ehrlich sein soll, muß man gestehen, daß man den Sinn, der hinter dieser Schönheit verborgen liegt, sehr oft nicht erfaßt. Dem musikalischen Klang bringt Shelley alles andere zum Opfer. Die Worte sind oft so verstellt, die Syntax so lax, daß sich die Worte einfach nicht zu Gedanken formen wollen, oft bleiben es Worte, "and rest upon the labouring brain and overburdened heart", um Shelleys eigene Worte (I, 50) zu gebrauchen. Shelley hat uns in seiner Vorrede bereits verraten, welchen Wert er auf harmonische Verteilung der Pausen legt, und was er sich dort vorgenommen, ist ihm glänzend gelungen. Es herrscht ein ganz charakteristischer Rhythmus in seinen Versen, ein Rhythmus, den man so leicht nicht wieder vergißt: eine eigentümliche Mischung von der Willkür Byrons und der architektonischen Kunst und Genauigkeit Spensers, verbunden mit einer Klangfreudigkeit und einer Duftigkeit und Zartheit des Ausdrucks, daß die Verse, jeder irdischen Schwere

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

beraubt, zu schweben scheinen. Dieses Schwebende, Fließende, beruht hauptsächlich in der Anwendung des weiblichen Reims. Im allgemeinen sind die Reime Shelleys ziemlich schlecht[1], er reimt anstandslos gleiche Worte miteinander, wie *arms* : *arms* (VI, 3), *self* : *self* (VIII, 22), *way* : *way* (X, 8), oder Simplex auf Kompositum, wie *turn* : *return* (X, 9), *falls* : *waterfalls* (VI, 4); oft sind die Reime gar nicht mehr fühlbar, wie *villages* : *cries* (X, 12), *stir* : *minister* (III, 8), manchmal überhaupt nicht vorhanden, wie *light* : *name* (V, 54), *grace* : *name* (IX, 12), *home* : *band* (X, 5), *him* : *tone* (XI, 14). Um so stärker fallen dann Reime ins Ohr, wie *madness* : *sadness*, *ocean*: *devotion*, *mountain* : *fountain*. Diese klingenden Reime sind durchaus nicht in gleichem Maße über die Dichtung verstreut, sondern finden sich gehäuft an den Stellen, an denen das Gefühl überfließt und sind so rein äußerlich ein Zeichen für die poetisch schönsten und inhaltlich bedeutungsvollsten Stellen. Gedrängt finden sie sich VI, 23 bis 43, dort hat fast jede Stanze einen weiblichen Reim, 23 und 25 sogar 2, a und b, so daß von den 9 Zeilen der Strophe 6 weiblichen Ausgang haben. Es sind dies die Stellen, an denen das Liebesglück der Beiden sich zu ihrem höchsten Gipfel erhebt. Von 44 bis 49 finden wir dann nur männliche Reime, in 49 tritt die Pest als grandiose Spenserische Allegorie auf und bedeutungsvoll wieder durch mehrere Stanzen hindurch die ins Ohr fallenden, klingenden Versausgänge; 49 hat sogar deren 7 gegenüber 2 männlichen. Der XI. Gesang wird mit einem wundervollen Stimmungsbilde eröffnet, in dem Natur und Menschenleben wie in eines verwebt erscheinen und das Weiche, Verfließende der Abendstimmung meisterhaft in Klang umgesetzt ist.

[1] Die Zählung einer gleich großen Menge Stanzen bei Southey, Mrs. Tighe, Byron und Shelley ergab: Southey 13,7%, Mrs. Tighe 15,4%, Byron 19,5%, Shelley 32,5% aller Reime sind unrein.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

II:

A cloud was hanging o'er the western mountains;
Before its blue and moveless depth were flying
Grey mists poured forth from the unresting fountains
Of darkness in the North: — the day was dying: —
Sudden, the sun shone forth, its beams were lying
Like boiling gold on Ocean, strange to see.
And on the shattered vapours, which defying
The power of light in vain, tossed restlessly
In the red Heaven, like wrecks in a tempestuous sea.

III:

It was a stream of living beams, whose bank
On either side by the cloud's cleft was made;
And where its chasms tha. flood of glory drank,
Its waves gushed forth like fire, and as if swayed
By some mute tempest, rolled on *her*; the shade
Of her bright image floated on the river
Of liquid light, which then did end and fade —
Her radiant shape upon its verge did shiver;
Aloft, her flowing hair like strings of flame did quiver.

Hier ist ebenfalls durch das Bild der klingende Reim durchgeführt und dann in dem ganzen Gesang überhaupt nicht mehr angewendet. Cythnas Rede im V. Gesang zeigt fast durchweg klingende Reime, ebenso die vorausgehenden Partien und die Einleitung zum ersten Gesang. Tonmalerischen Wert hat der weibliche Reim in VII, 11; er malt das Gurgeln der Wasser:

A stunning clang of massive bolts redoubling
Beneath the deep — a burst of waters driven
As from the roots of the sea, raging and bubbling:
And in that roof of crags a space was riven
Thro' which there shone the emerald beams of heaven,
Shot thro' the lines of many waves inwoven,
Like sunlight thro' accacia woods at even,
Thro' which, his way the diver having cloven,
Past like a spark sent up out of a burning oven.

In I, 48 und XII, 36—40 dient der gleitende Reim dazu, das Gleiten des Bootes nachzuahmen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kroder sagt S. 66: „Weiblicher Versschluß ist auch bei Shelley gewöhnlich, aber wie es scheint, seltener als bei anderen Dichtern.“ Das stimmt für seine Spenserstanzen jedenfalls nicht. Wie steht es nun überhaupt mit der Anwendung und Berechtigung des weiblichen Reims? Zunächst, wie verhält sich Spenser selbst? Er kennt den weiblichen Reim und wendet ihn auch, obwohl selten, so doch so häufig an, daß man dies nicht als zufällige Entgleisung, sondern als bewußtes Vorgehen ansehen muß. Eigenartig ist noch, daß die klingenden Reime innerhalb der Dichtung an Zahl zunehmen, im I. Gesang sind sie noch verschwindend — daher auch wohl die Ansicht, Spenser habe überhaupt keine weiblichen Reime — im VI. Buch sind sie am häufigsten, 31 Fälle auf 581 Stanzen. Aber alle diese Fälle sind wenig auffällig, d. h. rekrutieren sich meist aus solchen Reimworten, deren zweite Silbe *e*-haltig ist. Diese e-haltigen Endungen verschwinden im Neuenglischen, und so müssen wir bei den Spensernachahmern des 19. Jahrhunderts weniger weibliche Reime haben, als bei Spenser selbst, und das trifft auch in der Hauptsache zu: Keats meidet im *Eve of St. Agnes* die klingenden Ausgänge ganz, und auch die anderen Spensernachahmer wenden sie nur in sehr bescheidenem Maße an. Seit Shelley jedoch ist der weibliche Reim in der Spenserstanze zu Hause, und sogar Spenserjünger wie Reynolds machen nun reichlich Gebrauch davon. Shelley, mit seinem überströmenden Gefühl, neigt seiner Natur nach schon zu weiblichen Reimen, es kommt noch dazu, daß sie ihn auch musikalisch besser befriedigen. So erklärt sich ihr Überhandnehmen in *Laon and Cythna*; der VI. Gesang zeigt z. B. 25 Fälle auf 55 Stanzen, und gerade die Häufung an dieser Stelle legt den Gedanken nahe, daß das Thema, das Hohelied der Frau, Shelley treibt, den kraftvoll männlichen Reim zugunsten des weichen, schmiegsamen, weiblichen zurückzudrängen. Byron hat im ersten Gesang des *Childe Harold* ein Bei-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

spiel, im II. vier, von denen aber drei zu dem weniger auffälligen Typus tower : power gehören, im III. Gesang 7 Fälle, im IV. 16 (auf 186 Stanzen.) Dieses Verhältnis gibt zu denken.

Im IV. Gesang des *Childe Harold* verzichtete Byron plötzlich auf die Stropheneinteilung. Auch in *Laon and Cythna* finden wir dies Ignorieren des Stanzenendes; 23 Beispiele für Enjambement über das Stanzenende weist die ganze Dichtung auf, z. T. recht starker Art, wie I, 42/43, wo das Stanzenende das Verb von seinem Subjekt trennt, III, 29/30, IV, 18/19, wo es Objekt und Verb trennt, VI, 25/26, VI, 31/32 usw. Dabei sind die Fälle, in denen Shelley ein Semikolon an das Stanzenende setzt, nicht einmal mitgezählt; denn hier ist doch ein gewisser grammatikalischer Abschluß erreicht.

Auch hier also ein Zusammengehen von Byron und Shelley, und Jeaffreson[1], Kroder, Saintsbury[2], Akkermann[3] nehmen deshalb an, daß Byron Shelley metrisch beeinflußt habe. In der Tat gleichen Shelleys Spenserstanzen, wenn sie überhaupt einen Vergleich zulassen, denen des *Childe Harold* am meisten, und in einem näheren Verhältnis stehen beide Dichtungen unleugbar; die Frage ist nur, wer von beiden Dichtern der Gebende war. Warum Shelley überhaupt zur Spenserstanze griff, ist schwer festzulegen. Der Einfluß Spensers und Peacocks ist gewiß, Anklänge an Byron mögen sich jedoch auch nachweisen lassen, und der Ansicht, daß sich Shelley in seiner Spenserstanzen-Dichtung durch die ersten beiden Gesänge des *Childe Harold* habe beeinflussen lassen, soll hier nicht widersprochen werden. Das Zusammengehen Byrons und Shelleys läßt sich aber auch umgekehrt erklären: Shelley beeinflußt Byron. Diese Hypothese läßt sich durch dreier-

[1] I, 62.
[2] Pros. III, 105/106 und Cambr. Hist. Vol. XIII, p. 36.
[3] S. 42.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

lei stützen: Einmal bezieht sich die Ähnlichkeit beider Dichtungen hauptsächlich nur auf den III. und IV. Gesang des *Childe Harold*, also den Teil, der unter Shelleys Augen und z. T. auch erst nach *Laon and Cythna* entstanden ist, ferner zeigt sich zwischen dem ersten und zweiten Teil des *Childe Harold* ein sprunghafter, metrischer Wechsel, und zwar sind die Neuerungen des IV., also des nach *Laon and Cythna* entstandenen Gesanges, gerade die, die auch in dieser Dichtung auffallen, und letztens hat nachgewiesenermaßen Shelley Byron um diese Zeit auch inhaltlich stark beeinflußt[1]. Mit einiger Sicherheit dürfen wir deshalb annehmen, daß Shelleys metrische Kühnheit für Byron zum ermunternden Ansporn wurde, sich aus der Gefolgschaft Beatties frei zu machen und die Stanze mit der Rücksichtslosigkeit zu benutzen, zu der ihn sein eigenes Temperament drängte.

Shelley unterscheidet sich allerdings stark von Byron dadurch, daß er, wie er inhaltlich Spenser außerordentlich viel verdankt[2], er ihn sich auch metrisch als Vorbild dienen läßt. Gar manches hat er ihm abgelauscht, wie z. B. die „geschickte Verteilung der Pausen“ und die Überbrückung der so gefährlichen Spalte nach dem 4. oder 5. Verse durch kräftiges Enjambement. (Von 100 Stanzen zeigen nur 15 eine stärkere Pause an dieser Stelle, 21 eine leichte, 64 jedoch starkes Enjambement.) Daneben besitzt aber Shelley auch wieder die Kraft, sich seine Selbständigkeit zu wahren. Die kunstvolle Strophenverknüpfung Spensers liebt er z. B. nicht; Böhme zählt von den 525 Stanzen des *Laon and Cythna* nur 8 kettenartig verbundene (I, 29, 53; V, 56; VII, 15; VIII, 5, 12; IX, 7, 20.) Dagegen sind 18 anaphorisch verbunden, was wiederum bei Spenser selten ist. Das gravitätisch Pompöse Spensers, das dort

[1] Näh. Gillardon: *Shelleys Einwirkung auf Byron*, 1898.
[2] Näh. bei Böhme und Helene Richter.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

durch die reiche Anwendung schwerflüssiger Wortzusammensetzungen hervorgerufen wurde, steht im strengen Gegensatz zu Shelleys Versen, in denen jedes Wort, das nur einigermaßen Druck oder Schwere besitzt und den leicht beschwingten Flug der Verse hemmen könnte, sorgsam gemieden ist. Er will nicht erdrücken, seine Verse sollen schweben, gleiten, klingen. So meidet er auch schwere Lautverbindungen und hat eine besondere Vorliebe für weiche Konsonanten und sonore Vokale. Auch Shelleys Liebe zur Alliteration und zum Vokalspiel erklärt sich so, und darin ist er ein wirklicher Künstler. Alliteration ist ihm mehr als "hunting the letter", wie wir es bei Hogg und Cunningham finden werden. Seine Alliteration ist nicht logisch-grammatisch, sondern rein lautmalerisch, und seine Alliterationsfreudigkeit überschreitet nie die Grenzen des musikalisch und metrisch Zulässigen. Während bei Hogg weit über die Hälfte aller Verse alliterieren, Cunningham sich durch den Stabreim die Stanze ganz zerstört, zeigen in *Laon and Cythna* von den 540 Versen des ersten Gesanges 389 keinen Stabreim, und der Stabreim in den 151 anderen ist meistens Tonmalerei wie:

> Then soar — as swift as smoke from a volcano springs (I, 13).
> And filled with silver sounds the overflowing air (I, 18).
> What made its music more melodious be (I, 19).

Die Stellung der Stäbe ist dabei ganz beliebig, da eben ein metrisches Prinzip nicht in Betracht kommt. Nebensilben alliterieren reichlich mit, und da der Anschluß an die altgermanischen Alliterationsgesetze fehlt, wirkt die Alliteration bei Shelley nicht nur nicht störend, sondern verleiht seinen Versen bestrickenden Zauber.

In der Vorrede von *Laon and Cythna* bittet Shelley um Nachsicht wegen eines innerhalb des Verses stehen gebliebenen Alexandriners. Diese Bemerkung hat den Herausgebern viel Kopfzerbrechen gemacht. Wenn man

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sie ganz wörtlich nehmen soll, so ist „in der Mitte“ der Stanze wenigstens auf zwei Stellen ein Alexandriner stehen geblieben (IV, 27; IX, 36); faßt man sie aber, wie sie wohl gemeint sein wird, d. h. Mitte im Gegensatz zur 9. Zeile, dann tauchen noch eine ziemlich große Anzahl von Versen auf, die unsere Nachsicht verlangen, wie V, 44; VIII, 27; ein anderes Mal fehlt dafür wieder der Alexandriner am Schluß, wie IV, 18, oder er hat 7 Hebungen, wie V, 44; VI, 3; in der ersten Fassung findet sich sogar eine Stanze mit 10 Zeilen, die später geändert wurde, wodurch sie das Schema *a b a b c d c d d* erhielt[1]. Weil *Laon and Cythna* beim englischen Volk nicht den erhofften Anklang fand, blieb auch für seine metrischen Neuerungen die Byron in so reichem Maße zuteil gewordene Nachahmung aus.

Im Februar 1821 war Keats gestorben, Shelley erhielt die Todesnachricht erst einige Wochen nachher, und ehe er noch genauere Einzelheiten erfuhr, schrieb er seine Totenklage *Adonais, an Elegy on the Death of John Keats*[2]. Metrisch ist Shelley darin wieder eine Stufe gestiegen, die Reime sind weit besser, die von Rossetti S. 62 aufgeführten Vergehen enthalten kein Beispiel für grobe Verstöße, allerdings reimt er noch einige Male ein Kompositum auf ein Simplex, einmal auch *nought* auf *not*. Auch der weibliche Reim ist sehr beschränkt (7 Fälle gegenüber 25 in *Laon and Cythna* VI, das dieselbe Strophenzahl hat) und nur zu tonmalerischen Zwecken angewandt. Er drückt das Verweilende, Nachhallende des Echos aus in:

Lost Echo sits amid the voiceless mountains,
And feeds her gief with his remembered lay,
And will no more reply to winds or fountains,....

---

[1] Über nähere metrische Einzelheiten vgl. Kroder.

[2] *Adonais*, ed. by W. M. Rossetti, Oxford 1903.

Richard Ackermann: *Shelleys Epipschidion und Adonais*, Hoops Engl. Textbibliothek, S. XXVIII.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

"slow moving pomp" in:

> And others came — Desires and Adorations,
> Winged Persuasions and veiled Destinies,
> Splendours, and Glooms, and glimmering Incarnations
> Of hopes and fears, and twilight Phantasies;

Das Schmeichelnde, um Verweilen und Liebe Bittende in:

> But now, thy youngest, dearest one has perished,
> The nursling of thy widowhood, who grew,
> Like a pale flower, by some sad maiden cherished,

Das aufwärts Schwebende in der Schlußstrophe:

> The breath whose might I have invoked in song
> Descends on me; my spirit's bark is driven
> Far from the shore, far from the trembling throng,
> Whose sails were never to the tempest given.
> The massy earth and sphered skies are riven!
> I am born darkly, fearfully, afar;
> Whilst, burning through the inmost veil of heaven
> The soul of Adonais, like a star,
> Beacons from the abode where the Eternal are.

Ferner verzichtet Shelley auf kühnes Enjambement, über das Strophenende hinaus findet es überhaupt nicht mehr statt. Nur im dritten Teil, dem inhaltlich selbständigsten, lebt noch etwas von der alten, frischen Ursprünglichkeit, flammt noch etwas von dem jugendlichen Feuer; der erste, größere Teil neigt ganz zu Spenserisch-Keatsscher Beschaulichkeit, Bildungen wie *passion-winged ministers* ahmen sogar deren stattliche word-compounds nach. Insofern als in *Adonais* die störenden metrischen Verstöße von *Laon and Cythna* fehlen (wenn man sie als störend überhaupt empfand!) und die musikalische Eigenwirkung der Stanze zur höchsten Potenz erhoben ist, ist folgendes Urteil Swinburnes, soweit es Shelley betrifft, vollkommen berechtigt:

> Byron has shown recently, with universal applause, how not to write verse in the favourite stanza of Spenser. Shelley, unintentionally and unconsciously, now showed all readers how it should be done. Indeed he has given a more masculine (?) force

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

of music to that mellifluous form of metre — more of staying power to that overstrained Pegasus — than Spenser himself could give[1].

Tennyson hat in den *Lotoseaters* das Anschwellen der Stimmung metrisch dadurch zum Ausdruck gebracht, daß er die Spenserstanzen in einen immer breiter und freier werdenden Dithyrambus ausklingen läßt. Shelley bringt einen noch stärkeren Stimmungswechsel, den Übergang von tiefster Resignation zu einem Triumphlied höchster Lebensbejahung im Rahmen der unveränderten Strophenform zum Ausdruck, und glaubhaft zum Ausdruck; denn obwohl er das äußere Strophenschema beibehält, folgt doch die Stanze jedem leisen Wechsel des Inhalts, der Stimmung.

Totenklagen sind in allen Literaturen verbreitet. Schon das klassische Altertum weist mehrere Beispiele auf. Demosthenes widmet den Gefallenen der Schlacht bei Chäronea sein "*de Corona*", Bion schrieb Ἐπιτάφιος Ἀδώνιδος, Moschus Ἐπιτάφιος Βίωνος. Auch die englische Literatur ist reich an Elegien, von Spenser haben wir verschiedene auf den Tod Sidneys[2], auch *Shepheard's Calender* XI, 53ff. (Tod Didos) kann man dazu rechnen. Milton beklagt in *Lycidas* seinen Freund Edward King; von Dryden besitzen wir eine *Ode to the Pious Memory of the Accomplished Young Lady Mrs. Anne Killigrew*, von Pope die *Elegy on an Unfortunate Lady*, Byron verfaßt die Monodie auf Sheridan, dann folgt Shelley mit *Adonais*, Tennyson mit *In Memoriam*, Matthew Arnold mit *Thyrsis*. Shelley wendet die Spenserstanze an und eröffnet ihr auch dieses Gebiet, wofür sie sich ihrem lyrischen Charakter nach recht gut eignet. Durch die Stanze wurde die Totenklage zum Requiem, das Sänger und Besungenen unsterblich macht.

---

[1] Artikel über Shelley, Encyclopaedia Brit. VII, 108.

[2] Über die inhaltlichen Entlehnungen Shelleys aus Spenser, Milton und vor allem aus den griechischen Idyllikern vgl. Rossetti und Helene Richter, die sich mit der Frage ausgiebig beschäftigen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel XV.

Peacock.

Aus dem Jahre 1812, dem Erscheinungsjahr der Fortsetzung des *Minstrel*, haben wir von Peacock eine kleine sechsstrophige Dichtung in Spenserstanzen: *Inscription for a Mountain-Dell*[1]. Peacock schildert uns darin "the minstrel's lonely grave" und denkt zweifellos an Beatties *Minstrel*. Unter einer alten, knorrigen, trockenen, sturmzerfetzten Eiche, von ihm selbst einst gepflanzt, hat der Sänger seine Ruhestätte gefunden, inmitten der wilden Natur, mit der er Zwiesprache hielt, die ihm eine Zufluchtsstätte bot vor den Menschen, "the mean, malignant, mercenary train, that feed at Moloch's shrine the unholy fires of gain", und in der er sich in "hermit's visions" verlor. Das metrische Vorbild für diese herben, brüchigen Verse sind nicht Spensers gefällig leichte Stanzen, eher schon Beattie selbst. Wie Beattie mißt auch Peacock die Verse ab, duldet kein Überspringen des Versendes, auch nicht, wenn er von Fels und Strom, von Sturm und Heide singt. Von Beatties Glätte aber haben Peacocks Verse nichts, mühsam wälzen sie sich weiter, schwerflüssig durch reichliche Konsonantenhäufungen und wuchtigbreite Wortbildungen, und das gerade macht sie so anziehend, so stimmungsvoll einheitlich, der herbe Hauch der Ossianstimmung weht uns hier aus der Stanze Spensers entgegen.

[1] *The Works of Thomas Love Peacock*, Vol. III, London 1875.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Als Shelley *Laon and Cythna* in *The Revolt of Islam* umänderte, war Peacock derjenige, der am dringendsten zu diesen Änderungen riet. Peacock und Shelley kannten sich seit 1812, und gemeinsame Interessen knüpften ihren Freundschaftsbund enger. Noch ein dritter Theoretiker gesellte sich zu ihnen, Peacock[1] nennt ihn J. F. N. (=Newton), und die Ergebnisse ihrer gemeinsamen Diskussionen finden sich niedergelegt in einer Reihe von Parallelwerken wie *The Return to Nature* (Newton, 1810) und *A Vindication of Natural Diet* (Shelley, 1813), *Alastor* (Shelley, 1815) und *Rhododaphne* (Peacock, 1818), *Ahrimanes* (Peacock, 1813) und *Laon and Cythna* (Shelley, 1817). Der Anregendste und Radikalste der drei scheint Newton gewesen zu sein; Shelley und Peacock jedoch haben ihren Ideen dichterische Form gegeben. Shelley erweist sich dabei stets als der große Optimist, Peacock neigt zum Pessimismus[2]. In Peacocks Aufsatz findet sich eine Skizze über die Weltanschauung Newtons, seine Ansichten über die Entstehung und den ewigen Kampf von Gut und Böse. Diese Gedankenreihen bilden nicht nur den Kern für *Laon and Cythna*, man kann sie noch deutlicher durch Peacocks *Ahrimanes* verfolgen. Das Manuskript dieser Dichtung, in den Peacockausgaben bisher nicht abgedruckt, findet sich seit 1903 im Brit. Museum und wurde von Young 1909 in der Modern Language Review veröffentlicht und so allgemein zugänglich gemacht. In das Jahr 1813 legt Young die Entstehung, 1814 finden wir dann das Motto der Dichtung bereits von Shelley zitiert, 1816 wendet sich Shelley von der Schweiz aus mit einer Frage über die Dichtung an Peacock, und wenige Monate darauf wird *Laon and Cythna* veröffentlicht. *Ahrimanes* ist Fragment geblieben, nicht

---

[1] *Works* III, 405. Abdruck der *Memoirs of Percy Bysshe Shelley*, Frazer's Magazine, Juni 1858, Januar 1860, März 1862.

[2] "The Devil is come upon the earth with great power" ist der Grundgedanke, der Peacocks Werk durchzieht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

einmal 2 Gesänge sind ausgearbeitet. Der Prosaplan, ebenfalls von Young abgedruckt, sieht, wie *Laon and Cythna*, 12 Gesänge vor, und beide Dichtungen zeigen überraschende inhaltliche Übereinstimmungen. Auch Peacock stellt in den Mittelpunkt ein Liebespaar, Darassah und Kelasris, das noch unverdorben geblieben ist, während überall das Böse regiert. Dieses ist, wie bei Shelley, dem Guten als selbständig berechtigte Macht gegenübergestellt und in Ahrimanes verkörpert. Kelasris wird zu verhaßter Ehe gezwungen, Darassah befreit sie, sie fliehen unter dem Schutze Oromazes', des Genius des Guten. Die Schrekken auf der Flucht, die nächtlichen Kämpfe, die Entführung der Kelasris in den Serail, Feuer, Räuber und Ausbruch der Pest, die Trennung und endliche Wiedervereinigung der Liebenden, alles das findet sich genau so auch bei Shelley. *Ahrimanes* sollte auch, ähnlich wie *Laon and Cythna*, damit schließen, daß das Liebespaar auf einem Zauberboot in die Gefilde der Seligen, das Reich des Oromazes, gleitet.

Peacock legt seine Erzählung ebenfalls in den Orient. Das Übergewaltige, Wunderbare, Phantastische des Morgenlandes, mit seiner schwärmerischen Hingabe und Versenkung, seinem Hang zum Grübeln, seiner schier unerschöpflichen Bilderfülle und seinen reichen, weichen, quellenden und überschwellenden Formen, trifft Peacock mit wunderbarer Feinheit. Von dem Herb-Zurückhaltenden der *Inscription* ist nichts mehr zu finden. Hier strömt und fließt alles über.

Shed rest and peace on hill and flower and tree. —
oder:
And hill, and grove, and rock slept in the ray serene. —
oder:
Of nymph or naiad, — grove or rock or stream,
Nature his guide, his object, and his theme

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sagt Peacock und häuft die Bindewörter; ebenso liebt er die Wiederholung gleicher Substantive und Adjektive, wie *star* (II), *yet—black* (IV), *lovely* (V), *shade* (VI) usw. und gleicher Konsonanten, also Alliteration, wie a sable circle in a silver field, und gleich langer Rhythmengruppen, wie

They press the bark: the waters gently flow:
The light sail swells: The steady vessel glides etc.

In der Syntax zeigen sich mitunter Spensersche Altertümlichkeiten; alte Worte, alte Schreibung findet sich in Peacocks Versen jedoch nicht; in der musikalischen Schönheit und ihrem weichen Fluß erinnern sie an Shelley[1]. Den weiblichen Reim wendet Peacock noch nicht an, auch wagt er es nicht, die Versgrenze zu überspringen. Beides tut nachher Shelley, und dadurch gibt er seinen Versen noch mehr schwebende Leichtigkeit und fließenden Rhythmus.

Gemeinsam haben sich Peacock und Shelley nach den Anregungen Newtons ihren Stoff geformt, Peacock war der erste, der sich dichterisch davon zu befreien suchte, es blieb bei einem Versuch, der sich aber neben seinem großen beendeten Gegenstück wohl sehen lassen darf und auch die Ehre hat, diesem als Vorbild gedient zu haben. Scheint es nicht, als ob Shelley Strophen wie folgende bei seiner Arbeit unmittelbar vor Augen gehabt habe?

Nor stayed she longer pale: but round her form
A sable vapour, thickly mantling drew
Its volumed folds, dark as the summer storm.
It wrapped her round, and in an instant flew,
Scattered like mist, though not a zephyr blew,
And left no vestige, that she there had been.

---

[1] Young nahm 1904 (*The Life and Novels of Thomas Love Peacock*, Diss. Freiburg), also als er *Ahrimanes* noch nicht kannte, bereits an, daß *The Revolt of Islam* Peacock "etwas von seiner noble form" verdanke.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

The river rolled in light. The moonbeams threw
Their purest radiance on the lovely scene;
And hill, and grove, and rock slept in the ray serene.
(I, 30.)

The star of day rolled on the radiant hours,
And sunk again behind the western steep.
The dews of twilight bathed the closing flowers.
The full-orbed moon, amid the empyreal deep,
Restored the reign of silence and of sleep.
Again Darassah seeks the moonlit shore,
But comes not now in solitude to weep:
He leads the maid, his inmost thoughts adore,
To tempt with him the stream, and unknown scenes explore.
(II, 4.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel XVI.

Campbell.

Bei Southey haben wir schon ein Urwaldidyll in Spenserstanzen kennen gelernt; Campbells *Gertrude of Wyoming*[1] ist eine Dichtung ganz ähnlicher Art, die sogar Southey stark beeinflußt hat. Campbell sucht, im Gegensatz zu Scott, der in zeitliche Fernen zurückgeht, die "romantic strangeness" in örtlichen Fernen, er nimmt als Schauplatz die damals für die Literatur neu entdeckte Urwaldlandschaft Amerikas[2]. Die Schilderung des lieblichen Wyoming, an den Ufern des Susquehanna, mit seinen "delightful bowers, nut-grown trees, happy shepherd swains, lovely maidens" und fröhlichen Reigentänzen ist uns jedoch durchaus nicht neu. Zu den heiter-sonnigen Naturszenen, dem Wasserplätschern und der "untrodden grot" gab Spenser die Farben her, auch der mit *lo* und *to weet* eingeführte Henry Waldgrave hat durchaus das Gepräge eines Ritters der *Feenkönigin*. Aber auch leise Erinnerungen an "sweet Auburn" steigen in uns auf.

Sweet land, may I thy lost delights recall!

---

[1] *Works*, ed. by Rev. W. A. Hill, 1858.

[2] Chateaubriands *Atala*, in England entstanden, ließ z. B. deutlich in *Gertrude* ihre Spuren zurück. Im übrigen waren Campbells Quellen ein deutscher Roman von Aug. Lafontaine: ***Karl Barneck und Alexander Saldorf*** (1804), ***Travels through America***, by Caps. Lewis and Clarke (1804—06) und eine Geschichtsquelle über die Zerstörung von Wyoming (1778).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ruft Campbell aus, und die friedlichen Dorfszenen sowie der würdige Friedensrichter, ein Nachkömmling des Dorfschullehrers und des Pfarrers von Auburn, verleihen auch diesem "deserted village" seine Farbe. Das Hineinspielen der Indianerwelt, durch härtere Töne und einen fremdartigen Wortschatz ein wenig eingefärbt, ist trotzdem nicht recht glaubhaft und wird eigentlich nur durch die Gestalt des Outalissi, des Stoikers des Waldes, der in kräftigen Gegensatz zu den drei Europäern gesetzt ist, aufrecht erhalten; die Natur dagegen ist "notoriously full of grossly false scenery, as all Americans declare"[1]. Trotzdem man sich immer wieder fesseln läßt von Einzelheiten, Einzelbildern sowie einzelnen Stanzen, die in ihrer klangvollen Melodik kaum übertroffen werden können, steht man der Dichtung als Ganzem doch unbefriedigt gegenüber, vor allem deshalb, weil es Campbell nicht versteht zu erzählen. Wir tasten überall im Dunkeln, die Zusammenhänge bleiben uns ganz unklar, nur mit Mühe suchen wir uns die Handlung zusammenzureimen. Auch ist Campbell unwahr durch seine Breite; wie unnatürlich z. B. Gertrudes Abschiedsworte, so schön weich und rührend sie auch sonst sein mögen. Ein sympathischer Zug, und darin beruht auch wohl ein großer Teil der Wirkung der Dichtung, ist noch die starke Heimatsehnsucht, die das ganze Werk durchzieht, sie erhebt sich in der Rede Gertrudes (II, 6—7) zur Genugtuung aller Briten, jedoch zum Schaden der Einheit der Dichtung, zu einer leidenschaftlichen Apostrophe.

In seinen *Specimens of the British Poets*[2] hat Campbell Spenser als Metriker gefeiert, und in der leichten Handhabung der Stanze, aus der er alle Weichheit und allen musikalischen Zauber herausholt, die er nirgends ver-

---

[1] Byron, Tagebuchnotiz 11. Jan. 1821.
[2] 1819. I. 124—127.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

gewaltigt, aber von der er sich auch nicht vergewaltigen läßt, erinnert Campbell an Spenser, ist aber doch ihm nicht so eng verbunden, daß man ihn unter die Spensernachahmer zählen könnte. Spensers verschlungene Syntax ist selten, selten sind auch Archaismen, wie *mickle* (I, 6), *con* (I, 12), *to brook* (I, 23), *ken* (I, 27), *I ween* (II, 1), *lo*, *to weet* (II, 22). Der Alexandriner, der in der Regel keine Zweiteilung aufweist, trennt die einzelnen Stanzen scharf voneinander. Durch Enjambement, das im Stropheninnern sehr häufig ist, wird das Strophenende nie überbrückt, dafür einige Male durch grammatische Verknüpfung oder Wortwiederholung, wie I, 12/13, 20/21; II, 6/7; III, 25/26. Auffällig sind auch die an Spenser erinnernden häufigen Parenthesen. Streckenweise vergißt man beim Lesen Spenser ganz, dann aber kommen wieder Partien, in denen Campbell, weil er hier inhaltlich aus Spenser schöpft, ganz in Spensers Sprache verfällt und nicht nur einzelne Spenserworte anwendet, sondern auch die Worte fremdartig altertümlich stellt, so z. B. am Anfang des II. Teils:

> A valley from the river-shore withdrawn
> Was Albert's home, two quiet woods between,
> Whose lofty verdure overlook'd his lawn;
> And waters to their resting-place serene
> Came freshening, and reflecting all the scene:
> (A mirror in the depth of flowery shelves;)
> So sweet a spot on earth, you might (I ween)
> Have guess'd some congregation of the elves,
> To sport by summer moons, had shaped it for themselves.

Die romantische Romanliteratur der damaligen Zeit — nicht nur der englischen — liebte es, Lieder einzuflechten; so fügen Byron, Shelley, Campbell, Scott in ihre Versnovellen ebenfalls Lieder ein, in denen die Spenserstanze dann verlassen wird. Dem Albanischen Schlachtgesang in *Childe Harold* und Cythnas Freiheitshymnus stellt sich Outalissis Todesgesang an die Seite, der wohl

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

das Schönste aus dieser ganzen Dichtung ist. Dieses wilde Lied konnte Campbell in die sanfte Stanze nicht einschliessen, er wählte dafür eine frei gebaute, sehr unregelmäßige, elfzeilige Strophenform mit Schweifreimen und eindrucksvollen eingestreuten Kurzversen.

Vollkommen andere Töne schlägt Campbell in seinen kleinen Dichtungen in Spenserstanzen an; sie stammen aus späterer Zeit und zeigen statt der milden Tonwellen bereits etwas Wildes, Kraftvolles, fast Aufreizendes. *Stanzas to the Memory of the Spanish Patriots latest killed in Resisting the Regency and the Duke of Angoulême*[1] setzt allerdings der Herausgeber in das Jahr 1808; Böhme (S. 258) folgt ihm darin und gründet darauf seine Hypothese, daß Campbell mit diesen Stanzen den „schneidigen Fanfarenstößen" des *Childe Harold* die Bahn frei gemacht habe. Trotzdem bezweifle ich, daß das Gedicht schon aus so früher Zeit stammt, sondern beziehe es vielmehr auf die Vorgänge des Jahres 1823: die gewaltsame Unterdrückung der konstitutionellen Partei durch die Franzosen. Der in der Überschrift erwähnte Herzog von Angoulême hielt sich als naher Verwandter des Königshauses seit 1806 mit den anderen vor Napoleon geflüchteten Bourbonen in England auf, kehrte erst 1814 in die Heimat zurück und wurde 1823 Oberbefehlshaber der französischen Invasionsarmee. Als solcher ließ er nach der Einnahme des Trocadero (31. Aug. 1823) 112 spanische Patrioten hängen. "Brave men who at the Trocadero fell" beginnt das Gedicht, eine Einnahme des Trocadero fand aber nur 1823 und 1810 (nicht 1808) statt. "Cursing the Bigot's and the Bourbon's chain" heißt es ferner. Die Worte "latest killed" beweisen, daß die Dichtung unmittelbar nach den traurigen Ereignissen entstanden ist; Jeffrey, der das Gedicht Januar 1825 in der Edinbg. Rev. kriti-

[1] *Works* p. 190.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

siert, spricht von einer "late atrocious invasion", und die Quart. Rev. (Nr. 62) bespricht das Gedicht zusammen mit dem 1824 erschienenen *Theoderic. The Power of Russia*[1], das sich auf die Unterdrückung des polnischen Aufstandes 1832 bezieht, ist noch zorniger und infolgedessen noch wuchtiger und ungestümer in der Form.

Kein politisches, doch ein soziales Tendenzgedicht ist *Lines on Revisiting a Scottish River*[2], in dem schon ganz dieselben Töne angeschlagen werden, wie später von Hood und Elliot: wilder Groll über die Rücksichtslosigkeit, mit der der Großkapitalist jedes andere Gefühl der Liebe zum Mammon unterordnet. Die krasse Schilderung des rauchigen, rußigen Fabrikgebietes an den Ufern des Clyde mit seinem rastlosen, ohrenbetäubenden Hämmern und Arbeitslärm mischt sich mit leisen Erinnerungen an die "pastoral scenes" des "once romantic Clyde".

Speak not to me of swarms the scene sustains;
One heart free tasting Nature's breath and bloom
Is worth a thousand slaves to Mammon's gains.
But whither goes that wealth and gladdening whom?
See, left but life enough and breathing-room
The hunger and the hope of life to feel,
Yon pale Mechanic bending o'er his loom,
And childhood's self as at Ixion's wheel,
From morn till midnight task'd to earn its little meal.

Nor call that evil slight; God has not given
This passion to the heart of man in vain
For Earth's green face, th'untainted air of Heaven,
And all the bliss of Nature's rustic reign.
For not alone our frame imbibes a stain
From fœtid skies; the spirit's healthy pride
Fades in their gloom — and therefore I complain,
That thou no more through pastoral scenes shouldst glide,
My Wallace's own stream, and once romantic Clyde.

[1] p. 273.
[2] p. 258.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Soweit wie Byron oder Shelley geht Campbell in keiner dieser drei Dichtungen, die Form der Stanze wird nicht zerbrochen, wenn auch die Worte mitunter wie Keulenschläge niedersausen und die wuchtig gewaltigen Stanzen jede Verbindung mit Spenser lösen. Zeitgedichte sind es, Tendenzgedichte in Spenserstanzen, und als solche natürlich modern, jede Altertümelei würde hier die Wirkung abschwächen. Die Frage ist noch, ob man nicht für die erste der drei Dichtungen — also gerade das Umgekehrte von dem, was Böhme will — Byron als Vorbild annehmen soll; inhaltlich sind die Anklänge an *Childe Harold* I ja naheliegend, formell kommt natürlich nur der Einfluß des IV. Gesanges in Betracht, und man darf ihn formell für alle drei Dichtungen annehmen. Einen Byronnachahmer darf man Campbell aber trotzdem nicht nennen, ebensowenig als man ihn wegen der Hinneigung zu Spenser in *Gertrude of Wyoming* zu einem Spenserjünger stempeln dürfte; beiden steht er dazu viel zu selbständig gegenüber.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel XVII.

Scott.

Während Byron sich die metrischen Gebilde so gefügig macht, daß sie unter seinen Händen zu Neuschöpfungen werden, in denen er den ihm persönlichen Rhythmus nach außen projiziert, macht Scott sich die Eigenwirkung der metrischen Formen selbst aufs Feinsinnigste zunutze. Das eigenartige Christabelmetrum, die alte Schweifreimstrophe, Balladenformen, die Spenserstanze, jedes hat sein streng abgegrenztes Wirkungsgebiet. Byron bringt es fertig, eine Form mit einem so ausgesprochen selbständigen Charakter, wie die Spenserstanze, durch eine lange Dichtung in drei verschiedenen Perioden seines Lebens durchzuführen, die Spenserstanze Byrons wechselt sich, wandelt sich, folgt des Dichters jeweiligen Stimmungen; Scott dagegen wechselt mit dem Metrum, wie Coleridge. Nicht genug, daß er seinen Dichtungen das Dehnbare, wandlungsfähige, chamäleonartige Christabelmetrum zugrunde legt, er fügt auch noch fortwährend andere Metren ein. Mit welcher Kunst er diese verschiedenen Versarten nebeneinander und im raschesten Wechsel miteinander gebraucht, zeigt am besten seine letzte Versdichtung, *Harold the Dauntless* (1817 anonym erschienen). Wenn man diesem Werk auch sonst allerlei, und mit Recht, vorgeworfen hat, metrisch genommen ist es ein kleines Kunstwerk. Jede Person hat sozusagen ihr Leitmotiv: wie die wilde Jagd brausen die stürmischen Anapäste Harolds dahin, denen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

plötzliche Taktumstellungen außerdem etwas ungezügelt Wildes geben; sanfte, rein jambische Verse sind Gunnar eigen; tändelnde Schweifreimstrophen künden jeweils das Erscheinen Metelills an; romantische Spenserstanzen malen das Zauberschloß der sieben Schilde und das würdige Kloster Durham. Dieser rasche Wechsel des Metrums gibt der Dichtung etwas gewollt Unruhiges, Sprunghaftes, das vor Eintönigkeit schützt und dem Inhalt scharfe Schlaglichter aufsetzt. Wie gewissenshaft dieser Plan verfolgt wird, zeigt sich am besten im IV. Gesang. Feierliche Spenserstanzen bilden die Einleitung, beschreiben das Kloster und die Vorbereitungen zum Konvent, gehen darauf über das heroische Reimpaar in das immer noch rein jambische, ruhig erzählende, kurze Reimpaar über, das dann plötzlich in wilde Anapäste umschlägt:

> And ere upon angel or saint they can call
> Stands Harold the Dauntless in midst of the Hall[1].

Nur langsam ebbt die Erregung wieder ab, bis in X die etwas geschäftsmäßigen, jambischen Vierheberreimpaare, die durch die ganze Erzählung gewissermaßen das neutrale Element bilden, wieder erreicht sind. Aber schon nach wenigen Zeilen müssen sie den Anapästen wieder Platz machen; denn Harold erscheint zum zweiten Male, diesmal nicht unerwartet, wie das Metrum zeigt. Bei dem nun folgenden, wilden Gelage ist die ganze Aufmerksamkeit auf Harold gerichtet, deshalb herrschen die Anapäste, bis der Sänger, der die Ballade vom Schloß der sieben Schilde vorträgt, sich durchsetzt; daß das Lied auch auf Harold die beabsichtigte Wirkung hervorgebracht hat, zeigt in feiner Weise Abschnitt XV: Harold, ganz gefangen genommen von dem Gehörten, antwortet im Balladenmetrum. Scott schreibt, wie man sieht, dem Metrum ganz

[1] Zitiert nach: *The Poetical Works of Sir Walter Scott*, Oxford Complete Edition 1908.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

besondere Wirkung zu, und so hat er auch seine inneren Gründe, wenn er, was er fast in allen Dichtungen tut, die Spenserstanze anwendet. In *The Lay of the Last Minstrel* ist es nur das Lied des Fitztravers, das die romantische Liebesgeschichte Surreys und der Geraldine besingt; in *The Lady of the Lake*, *The Lord of the Isles* und *Harold the Dauntless* sind die Rahmen in Spenserstanzen abgefaßt; *The Vision of Don Roderick* zeigt nur Spenserstanzen. Alle Versnovellen Scotts sind Rahmenerzählungen, und die Rahmen sind stets nach Inhalt und Form streng von der eigentlichen Erzählung geschieden. Selbst da, wo Rahmen und Erzählung in demselben Versmaß, in kurzen Reimpaaren, geschrieben sind, wie in *The Lay of the Last Minstrel* und *Marmion*, zeigt sich der Unterschied deutlich: der Rahmen ist viel strenger gebaut, es fehlen Anapäste, Kreuzreime und die charakteristischen Kurzzeilen[1]. Wie Scott dazu kam, die Rahmen in *The Lady of the Lake*, *The Lord of the Isles* und *Harold the Dauntless* in Spenserstanzen abzufassen, darüber äußert er sich nirgends. Wahrscheinlich dachte er sich die Erzählungen einem Minstrel in den Mund gelegt und von diesem mit Vor-, Nach- und Zwischenspielen auf der Harfe versehen. Diese lyrischen Partien sind, vielleicht in Anlehnung an Beattie[2], vielleicht in Erinnerung an Spenser selbst, in Spenserstanzen geschrieben[3]. Daß Scott Spenser kannte und liebte, geht aus den zahllosen Aussprüchen hervor, die uns von ihm über Spenser belegt sind, geht auch aus seinen

[1] Näh. Franke: *Der Stil in den epischen Dichtungen Walter Scotts*, Berlin. Diss. 1909.

[2] Diese Ansicht vertritt Püschel: *James Beatties Minstrel*. Berlin. Diss. 1904, S. 60.

[3] Vgl. Crabbe, der seiner in heroischen Reimpaaren geschriebenen Dichtung *the Birth of Flattery* als Einleitung zwei Spenserstanzen vorausschickt, in denen Spenser angerufen wird, etwa wie sonst die Musen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Rezensionen über Todds Spenserausgabe[1], vor allem aber aus seiner Spenserimitation *The Vision of Don Roderick* hervor, die auch mit Spensers Gleichnis vom landenden Schiffer schließt. Wie Spenser die einzelnen Gesänge der Feenkönigin mit allgemeinen Reflexionen einleitet, so enthalten auch die lyrischen Zwischenspiele in den drei oben genannten Rahmenerzählungen allgemeine Stimmungsbilder, die mit dem Inhalt der Erzählung selbst nichts gemeinsam haben als die Stimmung. In *The Lady of the Lake* wird die alte Harfe der Barden angerufen, die die Erzählung mit Vor- und Nachspiel versieht und zwischen den einzelnen Gesängen die erregten Gemüter besänftigt. In *The Lord of the Isles* ist der Rahmen nicht so einheitlich durchgeführt: ein herbstliches Stimmungsbild bereitet wirkungsvoll auf die Erzählung vor, auch die Zwischenspiele atmen diese ernste Herbstesstimmung, denn der Sänger will singen von vergänglicher Menschenfreude und von Menschenleid; den Schluß aber bildet ein Envoi, mit dem mittelalterliche Sänger, und auch Spenser noch, ihre Lieder in die Welt hinaussandten. Etwas Ähnliches haben wir auch bei Wordsworth schon kennen gelernt. In *Harold the Dauntless* sind Einleitung und Schluß burlesk, ganz im Ton der Spensernachahmungen des 18. Jahrhunderts. Doch ohne es zu wollen, kommt Scott von der ihm ungewohnten Burleske wieder in ein romantisches Stimmungsbild hinein, von den Spensernachahmern zum echten Spenser. Scott ruft hier die Langeweile auf, die Langeweile, die den Sportsmann beschleicht, dem ein Vergnügen verregnet, die Schöne, die ein strenges Gebot ans Haus fesselt, die uns Karten- und Würfelspiel und allerlei Dilettantenkünste lehrt, und die man am besten bekämpft, wenn man sich mit einem Buch in den Lehnstuhl flüchtet und bei flackerndem Kaminfeuer liest und liest, bis vor dem

[1] Edinb. Rev. 1805.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

halbwachen Auge sich "Knight and Giant, Damsel and Dwarf" zu seltsamen Prozessionen vereinigen. Diese Verse, eine zarte Huldigung Spensers in seiner Stanze, haben etwas ungemein Einschläferndes, "Spenserian drowsiness", und man fährt ordentlich zusammen bei der unsanften Aufforderung in rüttelnden Anapästen:

> List to the valourous deeds that were done
> By Harold the Dauntless, Count Witikind's son!

Auch hier sind nicht nur Einleitung und Schluß der ganzen Dichtung, sondern auch die einleitenden Partien der einzelnen Gesänge in Spenserstanzen abgefaßt, die aber eng mit der Erzählung zusammenhängen. In III und IV enthalten sie die Beschreibung des Klosters, in VI des Zauberschlosses, alles romantische Motive, und in V, nach einer allgemeinen Einleitung über die Phantasie, die Auslegung eines zarten Naturwunders (ein Birkenstämmchen grünt auf einem starren Felsen) durch Harold und Gunnar, natürlich in ganz verschiedener Weise, also eine Episode, die für die Charakterzeichnung wichtig ist, aber den eigentlichen Gang der Handlung stört und deshalb hierher verlegt wurde und ein anderes, märchenhaftes, Versmaß erhielt. Der II. Gesang, der hauptsächlich von dem urwüchsigen Waldkind Metelill erzählt, vermeidet einleitende Spenserstanzen und setzt ganz entsprechend an ihre Stelle eine Reminiszenz an eine alte Volksballade[1].

Aber auch durch eine ganze Dichtung hat Scott die Spenserstanze hindurchgeführt. Diese, *The Vision of Don Roderick*, stellt sich ganz abseits von den übrigen Versnovellen[2]. Sonst finden wir in Scotts Spenserstanzen

[1] *Alice Brand*, vgl. *The Lady of the Lake* IV.

[2] Nicht nur metrisch. Sie ist die einzige, die ihren Schauplatz nicht in England oder Schottland hat, sie ist sehr arm an Personen, weibliche Rollen sind überhaupt nicht vorhanden, auch ist sie bedeutend kürzer und hat statt der üblichen 6 Gesänge nur 3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

kaum archaisierende Worte, auch die Alliteration spielt keine Rolle, nur was ihm die Balladendichtung bot, wird benutzt, d. h. bestimmte, feste Alliterationsformeln: Scott neigt nicht zur Richtung Spenser, sondern zu Beattie. Hier jedoch, wo wir es mit einer bewußten Spenserimitation zu tun haben, treten uns plötzlich alle die Stilmittel entgegen, die wir von Spenser kennen, sogar Allegorie wird nicht verschmäht, und gerade an diesen Stellen, d. h. II, 27ff.; II, 40, ist der Anschluß an das Original auch sprachlich und metrisch besonders eng, wie einige Proben zeigen mögen:

And that was Valour named, this Bigotry was hight. (II, 27.)
In look and language proud as proud might be. (II, 29.)
For Valour had relaxed his ardent look
And at a lady's feet, like lion tame,
Lay stretch'd full loth the weight of arms to brook. (II, 34.)

Sogar kunstvolle Strophenverkettungen sind gar nicht selten, z. B.:

All save the heavy swell of Teio's ceaseless flow.
All save the rushing swell of Teio's tide.... (II, 1/2.)
And standards proudly pitched, and warders armed between.
But of their Monarch's person keeping ward. (II, 2/3.)

Dankbar seines Meisters gedenkend, schließt auch Scott seine Dichtung mit einem Gleichnis aus Spenser:

But all too long, through seas unknown and dark,
(With Spensers parable I close my tale,)
By shoal and rock hath steer'd my venturous bark,
And landward now I drive before the gale.
And now the blue and distant shore I hail,
And never now I see the port expand,
And now I gladly furl my weary sail,
And as the prow light touches on the strand,
I strike my red-cross flag and bind my skiff to land.

Während in *The Vision of Don Roderick* Beeinflussung durch Spenser nicht zu leugnen ist, wollen die Kritiker

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

in den anderen Dichtungen Ähnlichkeit mit Byron herausfinden. Cory[1] nimmt an, daß Scott Byron imitiert habe. Saintsbury[2] behauptet das Gegenteil. Am stärksten ist die Ähnlichkeit in *Harold the Dauntless*, der letzten Versdichtung Scotts, und schon allein diese Tatsache gibt Cory recht; der III. Gesang des *Childe Harold*, den Scott kurz vorher gelesen hatte, gab auch seinem *Harold* die metrische Färbung. Dagegen ahmte er die knappe Form des I. und II. Gesanges nicht nach, davor bewahrte ihn seine Spenserlektüre. Was die Behauptung Saintsburys betrifft, so ist sie in der Form, wie er sie aufstellt, schon allein vom chronologischen Gesichtspunkt aus anfechtbar. Byron lernte *The Lady of the Lake* (von der Saintsbury spricht) erst nach dem 3. Oktober 1811 kennen[3], nachdem die beiden ersten Gesänge von *Childe Harold* bereits fertig waren. Für diese Anfangsdichtungen beider ein metrisches Abhängigkeitsverhältnis aufzustellen ist überhaupt bedenklich, da auf seiten Scotts viel zu wenig Stanzen vorliegen. Zu der „strengen Schule" gehört Scott keinesfalls, auch in *The Vision of Don Roderick* nicht. Wir finden dort im Schlußalexandriner viermal lyrische Cäsur (I, 10, II, 29, 39, 48), was gegen die Regel verstößt, die stumpfe Cäsur nach der dritten Hebung verlangt; an zwei Stellen treffen wir sogar klingende epische Cäsur:

> That clings to Britain victory to Portugal revenge.
> (Introd. I.)
> They won not Zaragoza but her children's bloody tomb.
> (II, 51.)

---

[1] "In some of his later poems the influence of Byron's *Childe Harold* tinged his introductory stanzas."

[2] *Sir Walter Scott* by George Saintsbury, London 1897, S. 60: "The fine Spenserian openings, which Byron almost copied slavishly in the form of the stanza which he took for Harold."

[3] Vgl. Prothero I, *Letters*, S. 299, Brief an Hodgson: "I long to read his romance" schreibt Byron, nachdem er in den Bücheranzeigen *the Lady of the Lake* angekündet gesehen hatte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Auch sonst setzt sich Scott leicht über die Regel hinweg, das zeigen die siebenhebigen Schlußverse in *Harold the Dauntless* (Introd. 1 und 6 und I, 2) sowie eine zehnzeilige Stanze (ebd. VI, 3).

In seine Versnovellen hat Scott die Spenserstanze eingeführt, zunächst als Rahmen, dann durchgeführt, und damit wurde er der Schöpfer der schottischen Versnovellen in Spenserstanzen, deren bedeutendste Vertreter nach ihm und vollkommen von ihm abhängig Hogg, Aird und Cunningham sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel XVIII.

James Hogg, the Ettrick Shepherd.

Unter die Nachahmungen des *Childe Harold* gehört in gewissem Sinne auch *The Guerilla* von James Hogg[1]. Es ist dies ein Teil eines größeren Gedichtzyklus, über dessen Entstehung uns Hogg in seiner Autobiographie[2] selbst Aufschluß gibt. Er hatte es sich in den Kopf gesetzt, eine Anthologie herauszugeben, in der jeder lebende englische Dichter mit einem Gedicht vertreten sein sollte. Eine ganze Anzahl Beiträge lagen ihm bereits vor, als von Scott eine bestimmte Absage eintraf in der drastischen Form: "Every herring should hing by its own head." Auch Byron hatte trotz seines Versprechens nichts gesandt; das Unternehmen schien somit in Frage gestellt. Da entschloß sich Hogg kurzerhand, die ganze Anthologie selbst zu schreiben und zwar die einzelnen Dichter im Stil so genau zu kopieren, daß das Publikum sich täuschen lasse. Die Arbeit machte ihm offenbar große Freude; denn schon nach drei Wochen war eine große Anzahl Gedichte fertig, die dann unter dem Namen *The Poetic Mirror, or the Living Bards of Great-Britain*[3] veröffentlicht wurden (1816). Diese einzelnen Spiegelbilder halten ungefähr die Mitte zwischen einer Imitation und einer Paro-

---

[1] *The Works of the Ettrick Shepherd*, Centenary Edition by Rev. Ph. Thomson, 1874.

[2] *Poems and Ballads*, 441.

[3] *Poems and Ballads*, 144.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

die[1], und wenn der Dichter im Spiegel die Schwächen ein wenig schärfer beleuchtet und sich dann über das Zerrbild offensichtlich amüsiert, so geschieht das in durchaus liebenswürdiger, wohlwollender Form, bis auf eine Ausnahme: die Gedichte, die Wordsworth parodieren; denn hier handelt es sich um eine grobe Karikatur, das liebenswürdige Lächeln wird zum schallenden Gelächter, in das man aber wohl oder übel mit einstimmen muß; denn die Bilder sind trotz aller Übertreibung wahr, und unter all diesen merkwürdigen Vermummungen erblickt man schließlich gute, alte Bekannte. So hat sich auch Childe Harold ein buntes Mummengewand anziehen müssen, doch wenn er im *Guerilla* als Spanier Alayni auftritt, so verdeckt das spanische Mäntelchen den uns lieben Freund durchaus nicht. Auch ihn bewegt, wie seinen englischen Bruder, "that insatiate yearning of the mind", und mitten im lustigen Festesjubel überfällt ihn wieder die Erinnerung:

> But dark Alayni at their head still held
> His stern demeanour and his downcast eye;
> And when to listening or to speech compelled,
> Red was his look and sullen the reply,
> As if his mind on incidents gone by
> Hung with a dry and hollow thirstiness.

Man vergleiche damit *Childe Harold* I, 8. Als Spanier ist er natürlich nicht, wie Childe Harold, nur passiver Zuschauer bei den kriegerischen Ereignissen, sondern er hat seine aktive Rolle im Guerillakrieg, schwingt sich sogar zum Anführer auf und ruht nicht eher, als bis er in einem gräßlichen Blutbade seinen Rachedurst gekühlt hat. Darin liegt das Burleske der Dichtung; Alayni handelt nicht aus vaterländischer Begeisterung sondern aus rein persönlichen Motiven, er will Rache nehmen an dem An-

[1] Die *Quart. Rev.* (Nr. 15, Juli 1816) will das Werk überhaupt nicht als Parodie anerkennen und nennt es eine schlechte Imitation.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

führer der Franzosen, der ihm seine Geliebte entrissen hat.

Hogg hatte an dem Gedicht solche Freude, daß er seine Freunde einlud, es ihnen vorlas und wirklich alle glauben machte, daß es sich um eine Dichtung Byrons handelte, nur Ballantyne soll die Täuschung gemerkt haben. Der Stil Byrons ist allerdings außerordentlich treu wiedergegeben, doch betrachtet Hogg als seine Vorlage natürlich (denn die Dichtung ist 1816 entstanden) nur die beiden ersten Gesänge des *Childe Harold* und von diesen besonders wieder den Anfang, also gerade den Teil, der Byron nicht in der freien Entfaltung seiner Kraft zeigt. So erklären sich auch die massenhaften Archaismen, deren Quelle man einzeln bei Byron nachweisen kann; wir brauchen jedenfalls nicht direkte Entlehnung aus Spenser anzunehmen. Die Abhängigkeit erstreckt sich jedoch nicht nur auf Geist, Stil und Wortentlehnung, sondern ist inhaltlich sowie metrisch fast sklavisch zu nennen. Ganze Sätze und Gedankenreihen werden einfach übernommen, zum Beweis mögen einige Parallelstellen folgen:

Guerilla I: Erewhile, in hamlet full of old regard,
A goodly hind, Alayni hight, did won,
His parents' healthful toil who daily shared,
And on each festal eve, when was begun,
The blithsome dance and frolic, there was none
Who ruled the sport with such resistless sway;
. . . . . .

II: Oh me! he was a hot and restless wight:
No rival, nor superior might he brook.

Childe Harold:

I, 2 Whilome in Albion's isle there dwelt a youth,...
. . . . . .

I, 3: Childe Harold was he hight.....

I, 2: But spent his days in riot most uncouth,
And vex'd with mirth the drowsy ear of Night.
Ah me! in sooth he was a shameless wight.

Wie Hogg sprachlich mit Byron ins 18. Jahrhundert zurückgeht, so übernimmt er mit ihm auch die glatte,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

monotone Verskunst des 18. Jahrhunderts: Spenserstanzen, bei denen das heroische Reimpaar Pate gestanden hat.

Neben der Byronimitation steht dann die Scottimitation *Mador of the Moor*, eine schottische Versnovelle in Spenserstanzen. Sie ist zwar nicht in den *Poetic Mirror* aufgenommen und auch bereits 1814 entstanden, ist aber ebenfalls ein „poetisches Spiegelbild". Ihr Vorbild ist *The Lady of the Lake* und im Aufbau sowie in den Einzelheiten unbefangen übernommen. Scotts erstem Gesang: "The Chase" entspricht bei Hogg: "The Hunting", dem romantischen Idyll auf der Insel ein schottisches Dorfidyll; dort wie hier ist der König der Held, der, unerkannt, auf der Jagd verirrt, sich einem Liebesabenteuer hingibt. Der letzte Gesang, der im Audienzzimmer des Königs spielt, ist mit dem Ring als Erkennungszeichen und dem freudigen Ausgang wieder eine getreue Kopie von Scott. Die ganze Dichtung ist nichts anderes als eine taktlose Herabziehung der Scottschen Dichtung auf das Niveau, in dem Hogg zu Hause war. Der einfache Schäfer schlägt immer wieder bei Hogg durch. Er hatte von den Anschauungen und der Lebensweise des Hochadels natürlich keine Ahnung und war darin Scott gegenüber im Nachteil, der in beiden Sätteln gerecht war und sich bei Hofe ebenso sicher und unbefangen bewegte wie in Bauernkreisen. Hogg zieht jene Welt entweder zu seiner eigenen, niederen Sphäre herab, in diesem Falle wirkt er grob, oft fast gemein, oder er behandelt sie, wie die Prinzen und Prinzessinnen in den Kindermärchen: sie leben in großer Pracht, herrlich und in Freuden, auch so wirkt er unwahr. Beide Auffassungen finden wir hier nebeneinander, die erste im II. und III. Gesang, letztere im V. Ellen Douglas wird zu Ila Moore, einem einfachen Bauernmädchen, der weite politische Hintergrund der *Lady of the Lake* zu einer Dorfintrigue, bei welcher der als Sänger verkleidete König,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

der der Dorfjugend recht und schlecht zum Tanz aufgespielt hat, sich die derbsten Spässe schweigend gefallen lassen muß und einer verdienten Tracht Prügel von seiten der eifersüchtigen männlichen Dorfjugend nur durch die Flucht entgeht.

Mühsam nur folgt man der Erzählung durch fünf lange Gesänge, immer wieder verliert man den Faden; denn so frisch und leicht Hogg in seinen Balladen erzählt, so wenig will es ihm gelingen, eine große Handlung straff durchzuführen, und so zerfällt das ganze Werk — nicht zum wenigsten trägt daran die unglückliche Wahl des Versmaßes Schuld — in lauter einzelne Teile. Hogg hat hierin wiederum Ähnlichkeit mit Byron, der sich durch die Art der Stanze zu allerlei Abschweifungen hinreißen läßt, nur daß Byron mit einem kühnen Satz stets wieder mitten in die Geschichte hineinspringt, während das Hogg nicht gelingen will. Das einzige Versmaß für eine längere Dichtung, das für Hogg in Betracht kam, und das er ja auch in *The Queen's Wake* mit Erfolg angewandt hat, ist das rüstig fortschreitende kurze Reimpaar, und Hogg hätte gewiß besser getan, wenn er sich auch hierin seiner sonst so kräftig ausgebeuteten Quelle angeschlossen hätte. Wie er uns jedoch in seiner Selbstbiographie mitteilt, war die Wahl der Stanze das Ergebnis einer zweistündigen Überlegung. Die Stelle lautet wörtlich so:

"After spending two hours, considering in what verse I should write it, I fixed on the stanza of Spenser. 'That is the finest verse in the world,' said I to myself; 'it rolls off with such majesty and grandeur. What an effect it will have in the description of mountains, cataracts and storms!' I had also another motive for adopting it. I was fond of the Spenserian measure, but there was something in the best models that always offended my ear. It was owing to this: I thought it so formed, that every verse ought to be a structure of itself, resembling an arch, of which the two meeting rhymes in the middle should represent the key-stone, and on these all the strength and flow of the verse should rest. On beginning the poem

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

therefore, I had the vanity to believe, that I was going to give the world a new specimen of this stanza in its proper harmony. It was under these feelings that my poem of 'Mador of the Moor' was begun, and, in a very short time completed: but I left out to the extent of one whole book of the descriptive part. (Deshalb nur fünf Gesänge gegenüber sechs bei Scott!) There is no doubt whatever that my highest and most fortunate efforts in rhyme are contained in some of the descriptions of nature in that poem and in the 'Ode to Superstition' in that same measure."

Fragen wir uns nun, ob Hogg sein Versprechen "to give the world a new specimen of this stanza in its proper harmony", gehalten hat, so darf man ihm wohl zugestehen, daß die Art und Weise, wie er die Stanze behandeln will, neu ist oder besser gesagt neu wäre, wenn er die Praxis mehr mit der Theorie hätte in Einklang bringen können; denn meistens müssen wir den guten Willen für die Tat nehmen. Byrons knapper, kleinwellig zierlicher Rhythmus dünkte ihm eine Vergewaltigung der Stanze, und aus dieser Fessel will er sie befreien, ihr den gewaltig großen Schwung verleihen, der ihr von Natur eigen ist: "its proper harmony". Der Vergleich der Stanze mit einem Gewölbe ist dabei recht hübsch, und daß das mittlere Zeilenpaar mit dem Reim *b* dann als Schlußstein das Gewicht des Bogens tragen muß, ist einleuchtend. Der gemessene Schlußvers, c_6, würde dann den unteren Ruhepunkt, die Wende vor dem Wiederaufsteigen des neuen Bogens darstellen. Nun fällt aber diese Zeile schon durch ihre Länge ins Gewicht, dazu kommt, daß sie ebenfalls mit der danebenstehenden Zeile ein Reimpaar bildet, und dadurch ergibt sich die Gefahr, die Hogg nicht hat umgehen können, daß dieses letzte Reimpaar das Kräfteverhältnis stört und das Gewicht der Stanze auch an sich zu reißen sucht. Das einzig Mögliche, das Gleichgewicht der Stanze aufrecht zu erhalten, wäre gewesen, bei der Verteilung des Inhalts darauf zu achten, daß im zweiten Teil der Stanze nichts Bedeutungsvolles, Neues, mehr gebracht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

wird, daß die Stanze gegen das Ende gewissermaßen abstirbt, so daß *c* zu der Indifferenz hinabsinken kann, die ihr nach Hoggs Plan zukommen muß. Das tut er aber nicht, und infolgedessen wirkt die Stanze unruhig. Diese Unruhe steigert Hogg noch durch eine derartig übertriebene Anwendung von Alliteration, daß das Ohr, bald ermüdet, all den Anforderungen, die ihm gestellt werden, nicht mehr genügen kann. Die Spenserstanze ist allerdings eine Strophenform, die sehr viel Schmuck verträgt; denn sie zieht durch die Art und Weise ihres Baues die Aufmerksamkeit in starkem Maße vom Inhalt auf die Form ab, und somit kommt jeder Schmuck an ihr mehr zur Geltung, als an einem einfachen Gebilde, das hinter dem Inhalt vollkommen zurücktritt. Sparsam angewendet ist darum die Alliteration durchaus nicht ohne Reiz (vgl. Shelley!), wenn sie aber, wie hier, zum Prinzip erhoben wird, und so das Ohr gezwungen ist, dem fortwährend wechselnden Anfangsreim zu lauschen, wird es natürlich dadurch von dem eigentlich Wesentlichen abgelenkt; die Spenserstanze ist eben durch und durch auf musikalische Wirkung berechnet und verlangt, daß die vollen, in der harmonischen Anordnung des Endreimes liegenden Schlußakkorde in ihrer ganzen Schönheit voll zur Geltung kommen. Aus diesem Grunde darf nur das, was die musikalische Wirkung erhöht, ohne die Aufmerksamkeit allzusehr vom Endreim abzuziehen, als Schmuck angewandt werden; ein derartig auf expiratorische Wirkung berechnetes Schmuckmittel, wie regelmäßig durchgeführter Stabreim jedoch, so reizvoll er uns auch sonst erscheinen mag, stört hier die Einheit. Der Geist ist nicht fähig, alles auf einmal aufzunehmen. Hogg mutet unserer Auffassungskraft sogar noch mehr zu, indem er neben einer Menge alter Spenserworte auch noch neuschottischen Dialekt einmengt. Fast die Hälfte aller Verse im *Mador* zeigt Alliteration, meist in der Form, daß ein Substantiv mit dem dazugehörigen Adjektiv oder.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

zwei beigeordnete Substantive durch Alliteration verbunden sind, doch auch drei, sogar vier Stäbe, sind keine Seltenheit. Wenn alle fünf Hebungen staben, finden wir auch Doppelalliteration; außerdem alliterieren auch noch die Nebensilben mit. Zeilen wie:

And daring deeds by dauntless warriers done, —
Man, horse, and hound in listless languor lay, —
O'er which the willow weeps and birches blow, —
Nor long on deeds of death and danger dwell, —

sind zu Dutzenden anzutreffen und wirken schon mehr wie Spielerei. Virginia Spencer[1] hat festgestellt, daß in der ganzen Feenkönigin nirgends auch nur zwei aufeinanderfolgende Strophen frei von Alliteration sind, fährt dann aber fort: "yet nowhere does alliteration become a prime structural factore, the use is simply a decorative one." Das eben kann man von Hogg nicht mehr sagen. Anderes ist Hogg metrisch jedoch wieder recht geglückt; besonders geschickt ist er — wieder ist Byron sein Lehrer — im Tempowechsel. Das stürmischste Jagdtempo wechselt mit den schwerflüssigen, fast gequälten Schilderungen der trüben Regentage und der Trostlosigkeit der Heidelandschaft. Gerade diese Szenen sind auch inhaltlich wahre Kabinettstückchen echt schottischer Heimatkunst; die wilde Sturmnacht auf der Heide darf sich neben der ganz ähnlichen Stelle im *King Lear* wohl sehen lassen, und der Ausbruch schottischer Heimatliebe versöhnt uns mit manchem, was wir an der Dichtung im ganzen auszustellen haben. Auch hierbei hat ihm Scott die Worte geformt:

Old Caledonia! pathway of the storm
That o'er thy wilds resistless sweeps along,
Though clouds and snows thy sterile hills deform,
Thou art the land of freedom and of song.

[1] Vgl. S. 11.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Land of the eagle fancy, wild and strong!
Land of the loyal heart and valiant arm!
Though southern pride and luxury may wrong
Thy mountain honours, still my heart shall warm
At thy unquestioned weir and songs of magic charm.

Schon Scott hat in seinen Versnovellen den Volksaberglauben, der so tief in der Seele des schottischen Volkes Wurzel gefaßt hat, benutzt; doch bei ihm ist es mehr Stilmittel, er sagt ja selbst, er könne mit einer Leiche im Zimmer ruhig schlafen. Nicht so Hogg. Er ging aus dem Volk hervor, seine Mutter war unerschöpflich in alten Ammenmärchen, die sie ehrlich glaubte, und es ist zweifellos, daß auch der Sohn nicht frei war von dem Glauben an Gräberspuk, Alben, Wechselbälge und all die unheimlichen Erzählungen, die im Volk über die "cairns" umgingen. *Mador* ist vollständig davon durchwoben, und in einer Ode, "*Superstition*"[1], beklagt Hogg sogar, wie Schiller in den Göttern Griechenlands, das Schwinden der alten poetischen Zeit. Damals war noch die Königin des Zwielichts unumschränkte Herrscherin, jetzt ist der kalte, saturnische Morgen heraufgezogen, und vor seinen klaren, durchforschenden Strahlen wagen sich die uns altvertrauten Gestalten nicht mehr hervor. Niemand beugt sich mehr vor der Entthronten; der einsame Wanderer setzt ruhig seinen Weg fort, wenn auch die Abendnebel ihn überraschen; vorbei ist die Zeit, da man in unheimlichen Nächten die Decke über den Kopf zog, seine beschwörenden Gebete murmelte und ein kaltes Grausen über den Rücken ziehen fühlte. Eine Ode nennt Hogg die Dichtung selbst; eine Ode könnten auch wir sie nennen, trotz der widersprechenden Form. Hogg hätte sie aber auch Allegorie nennen können; denn Superstition ist wie Spensers Friendship, Pride usw. eine allegorische Gestalt. An Spenser erinnert auch der epische Eingang:

[1] *Works* S. 392.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

On Caledonia's glens there once did reign
A sovereign of supreme unearthly eye;
No human power her potence could restrain,
No human soul her influence deny;
Sole empress o'er the mountain homes that lie
Far from the busy world's unceasing stir.
But gone is her mysterious dignity, —
And true Devotion wanes away with her.

Metrisch ist jedoch der Anschluß an Spenser nicht gesucht, der Rhythmus von *Childe Harold* I, II klingt auch durch diese Ode.

Indem Hogg hier ins Mittelalter zurückgreift, tritt er uns damit zugleich als "Poet Laureate of the Court of Faery" entgegen, wie ihn Wilson[1] nennt; als diesen lieben wir ihn in seinen reizenden Verserzählungen und Märchen. Die Einflüsse Byrons und Scotts sind jedoch weitaus die stärkeren und, was uns hier berührt, metrisch die einzigen. Vielleicht spielte in den den einzelnen Gesängen von *Mador* vorausgeschickten "Arguments" die Erinnerung an Spenser mit, ihre Form ist aber das Metrum der Chevy-Chase-Ballade, auch das in derselben Dichtung eingefügte Morgenlied des Einsiedlers zeigt ein der Dichtung fremdes Metrum, also den Gebrauch, den wir bei Byron, Shelley, Scott und Campbell fanden, und der dieser ganzen Richtung als Charakteristikum dient.

[1] *Blackwood's Mag.* Febr. 1817.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel XIX.

Thomas Aird.

Eine romantische Versnovelle, die unter Scotts Einfluß steht, ist auch *The Christian Bride* von Thomas Aird[1]. "The Christian Bride" ist Roscrana, die Nichte von Zenobia, der berühmten Königin von Palmyra, sie lebt in Rom in der Verbannung, von Kaiser Aurelian festgehalten und von ihrer Tante, die eine unheimliche Macht über ihren einstigen Besieger gewonnen hat, unterdrückt. Sie ist heimliche Christin, wird einst im Walde von einem wilden Tier verfolgt und von Torthil, einem jungen Schotten, der ebenfalls in Rom in der Verbannung lebt, gerettet. Beide gewinnen einander lieb, werden aber von Zenobia getrennt. Aurelian mildert die Trennung dadurch, daß er Roscrana nach Schottland zu der Mutter ihres Geliebten entläßt. Roscranas Leben in Schottland, ihre Bekehrung der Einwohner, die Kämpfe zwischen Römern und Schotten, alles das wird mit echtem Hochländerstolz breit aber auch verschwommen geschildert. Endlich, nach Aurelians Tode, kommt auch Torthil in die Heimat zurück, gerade zur rechten Zeit noch, um sein Weib aus höchster Gefahr zu retten. Inhaltlich, besonders im II. und III. Gesang, läßt Aird sich ganz von Scott leiten, im I. Gesang dagegen tauchen leise Erinnerungen an Spenser auf:

[1] *The Poetical Works of Thomas Aird.* Edinburgh and London 1863, p. 51.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

There Torthil sits. Up looking now he sees
A damsel reading, shaded from the heat,
Beautiful, walking in the myrtle trees
On yonder bank, forth now in sunlight sweet,
Now glimmering back into the shy retreat
Of twilight green. But hark! Adown the vale
A tumult comes, the wild bear gallops fleet,
Two dogs close track him grinning to assail.
Far echo tells the pack are on some other trail.

Während in diesen ersten Partien sich Aird auch formell Spensers Diktion und Metrik nähert, sich Enjambement erlaubt, sogar, wenn auch selten, Spenserworte wie *broke* (als Partizip!), *sheen*, *twain*, *grisly*, *ken*, setzt sich in dem Augenblick, wo inhaltlich Spensers Einfluß schwindet, auch formell die Einwirkung Scotts und besonders Byrons durch. Letzterer hat Aird in einem großen Teil seiner sonstigen Dichtungen stark beeinflußt; hier finden wir die Einwirkung von *Childe Harold* I, II, allerdings nicht so greifbar, wie z. B. bei Hogg. Wie bei Byron neigen die Stanzen dazu, in einzelne Verse zu zerfallen:

And aye with Cathla forth that daughter went,
Grief-silent Erc and Rumal still behind;
Their steps they to the blameless people bent,
Dwelling upon the mountains unconfined,
With peace the broken spirit to upbind,
Want from the poor and sickness to repel.
So meek their Torthil's wife, so sweetly kind,
Gray fathers bade their daughters thus excel,
The mothers called her good, the virgins loved her well.

Die Verse Airds sind schwer auf eine Formel zu bringen, allgemein gilt folgendes: Er folgt Byron und Scott, schielt aber auch nach Spenser; das Moderne überwiegt das Altertümliche bei weitem. Auf Byron (*Childe Harold* I, II) weist der Mangel an Enjambement, die Zweiteilung des Alexandriners (von den 59 Stanzen der Dichtung weisen 29 diese Struktur auf), ferner das öftere Isolieren des Alexandriners. Mitunter finden wir allerdings auch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

einen Doppelpunkt nach dem 8. Verse, d. h. der Alexandriner soll als Schlußergebnis der Stanze herausspringen; aber auch in die Stanze hineingezogen finden wir ihn. Im Satzbau ist Aird auch modern, ebenso in den Reimen, mit Ausnahme weniger Augenreime, wie *grove* : *love*, *come*: *home*, *floods* : *woods*, die sich ja auch außerhalb der Spenserstanzendichtung finden. In der Schreibung erlaubt sich Aird, wie in der Wortwahl, kaum Archaismen. Metrisch liegt seinen Versen ein ruhiges Andante zugrunde, hetzt er sich jedoch einmal in die Atemlosigkeit hinein, dann werden seine Verse unschön, brüchig; und redet er einmal in Aphorismen, dann fehlt ihm das geniale Erfassen des Wesentlichen: er wird unverständlich.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel XX.

Allan Cunningham.

Ohne Burns, Scott und Byron ist Cunningham nicht denkbar, gleiche Dankesschuld verbindet ihn mit allen dreien. Cunningham ist in Nithdale, Dumfriesshire, also im Burnslande, geboren, sein Vater war mit Burns befreundet, er selbst hat als Kind am Begräbnis des Dichters teilgenommen und später eine Burnsausgabe veranstaltet. Cunningham ist aber auch begeisterter Verehrer von Scott und fleißiger Leser von dessen Versnovellen. In *The Maid of Elvar* (London 1832) finden wir beide Welten, Scotts wildes Hochland und Burns' weites Flachland in Byrons Versen besungen. *The Maid of Elvar* ist eine historische Versnovelle, die sich auf dem politischen Hintergrunde der Borderkämpfe abspielt. Der junge Eustache Graeme, ein schottischer freier Bauer und Minstrel, hat als Anführer seines Clan den „Engländer" Rolph Latoun besiegt. Dieser ist aber zugleich auch sein Nebenbuhler in der Liebe zu Sybille, dem Maid of Elvar. Da Latoun ihr Schloß erobert und sie entführen will, flieht sie über den Solway nach Dalgonar glen, zu Graemes Eltern, lebt dort unerkannt als niedere Magd und nimmt teil an dem patriarchalischen Leben im Gutshause, der mühsamen Arbeit und den derb-frohen Festen. Broad Scotland mit seinen weiten Getreidefeldern, strohgedeckten Hütten, "kale-yards", flinken Forellenbächen, heimischen "foxgloves" und "gowans" und dem fleißigen, frommen, humorvollen Bauernvölkchen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

schildert uns Cunningham mit der Liebe und Breite des dort Eingesessenen. Ein Kenner der Burnslieder kommt sich wie zu Hause vor im sangeslustigen Dalgonar glen, und die ausführliche Beschreibung des Treibens am "Saturday at e'en" läßt uns auch über das literarische Vorbild nicht im unklaren. Latoun findet bald Sybillens Spur, entreißt sie dem stillen Tal. Eustache beginnt den Kampf von neuem, bleibt schließlich Sieger und wird mit Sybille, in der er endlich das Maid of Elvar wieder erkennt, vereint. Zum Schluß stellt sich auch noch, wie stets bei Scott, heraus, daß der Held (Graeme) ein in Ungnade gefallener Adliger ist. Sowie Cunningham die ländliche Sphäre verläßt, wird er unsicher, er macht es zwar wie Hogg und stützt sich bei der Beschreibung des Lebens auf den Adelsschlössern, der nächtlichen Zweikämpfe, des Auf und Ab des Kampfes, der Feste und Gelage, kräftig auf Scott, bleibt aber trotzdem den realistischen Dorfbildern gegenüber farblos.

Die Dichtung ist recht lang, 12 Gesänge von je etwa 50 Stanzen, recht ungeschickt im Aufbau, eigentlich mehr eine Reihe lose aneinandergereihter Bilder. Die Stanze ist jedoch an diesem lockeren Aufbau nicht schuld; denn einmal kümmert sich Cunningham um ihre strengen Forderungen nicht allzuviel, und dann erklären sich die Einzelbilder durchaus nicht dadurch, daß sie sich einzeln in Stanzen eingeschlossen finden, Bild und Stanze stimmen kaum je überein. Wenn die neunte Zeile zu Ende ist, so wird eine neue Stanze begonnen, ob dies mitten im Satz ist, ist Cunningham ziemlich gleichgültig. Beispiele wie XI, 46/47:

.....at once the midnight air
Grew thick....

wo also Strophenschluß Subjekt und Prädikat trennt, sind in jedem Gesange mehrere anzutreffen. Von den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

50 Stanzen jedes Gesanges schließen im Durchschnitt 7 nicht mit dem Satzende, geschweige denn mit dem wirklichen Gedankenende. Im XI. Gesang tritt dieses Strophenenjambement 15 mal ein, das übersteigt sogar bei weitem den IV. Gesang des *Childe Harold*, der für Cunningham das Muster war. Als Ungeschicklichkeit dürfen wir uns dies Verhalten Cunninghams nicht auslegen, dafür ist es viel zu bewußt und energisch durchgeführt. Einem ungeschickten Dichter steht ja auch, seine Ungeschicklichkeit zu verdecken, ein ganz einfaches Mittel zur Verfügung: die Herbeiführung eines gewaltsamen Strophenschlusses durch Anfügung von Flickversen. Dies hält Cunningham nicht für nötig, er ignoriert das Stanzenende mit voller Absicht. In der Kühnheit der Strophenbildung von *Childe Harold* lag noch Sinn, die Bilder waren zu gewaltig für eine Stanze und wurden auf mehrere verteilt. Das, was bei Byron, und zwar erst im letzten Gesange seiner Dichtung, zu einem „Dürfen“ oder „Müssen“ wird, ist für Cunningham vorgefaßtes „Wollen“. Er erzählt einfach weiter, als ob er in Blankversen und nicht in Stanzen schriebe. Wenn die fünfzigste Strophe erreicht ist, wird dann ein neuer Gesang begonnen, ebenfalls ohne Rücksicht darauf, ob inhaltlich ein gewisser Abschluß gewonnen ist. Daneben finden sich aber merkwürdigerweise auch Strophenverknüpfungen nach der Art von Spenser und Keats, z. B.

I, 42/43 To age sad doubts and cares, *to youth* his golden *dream*.
To youth his short and sunny *dream*, alas!

oder:

XI, 32/33 Full soon *he gained* the gorge of green Dalgonar glen.
He gained the vale and by the lovely river....

oder:

XI, 47/48 I would not wed with rank, up from my humble chance
I may not rise by wedlock....

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Hier haben wir sogar neben der Verknüpfung auch das Überfließen eines Satzes von einer Stanze in die andere.

1832 ist *The Maid of Elvar* erschienen; wir befinden uns hier bereits in der Verfallszeit der Romantik, der Zeit des Verfalls der Spenserstanze. Es geht ihr, wie es dem Blankvers zu Shakespeares Zeiten ging: der strenge, dem Inhalt sich unterordnende Bau wird allmählich kühner, hält zur Blütezeit etwa dem Inhalt die Wage, neigt dann dazu, in Prosa zu zerfließen. Das, was wir oben als Strophenverknüpfung kennen lernten, ist durchaus nicht dasselbe, was Keats damit bezweckte. Keats bringt mit vollendeter Kunst und eiserner Konsequenz in jeder Stanze ein abgeschlossenes Bildchen unter; wie man aber einzelne Perlen auf eine Schnur reiht, einzelne Bilder zu einem Bilderbuch vereint, so dient ihm die grammatische Verknüpfung nur dazu, sein Kunstwerk zusammen zu halten. Anders bei Cunningham: er scheut sich davor, Strophen fühlen zu lassen, er geht gewaltsam über das Strophenende hinweg. Bringt aber einmal der Strophenanfang einen neuen Gedanken, so wiederholt er lieber zuerst noch ein paar bedeutungslose Wörter der letzten Strophe, wie he gained the river, ehe er den neuen Gedanken, das neue Bild bringt. Auch sonst zeigt Cunninghams Metrik schon starke Zeichen des Verfalls. Fast schmerzlich berührt seine übertriebene Anwendung der Alliteration. Schon bei Scott fanden wir eine Neigung dazu, die alliterierende Formel, das alte Balladengut, auch in die Kunstdichtung einzuführen. Bei Hogg machte sich die als Prinzip durchgeführte Alliteration sogar schon unangenehm bemerkbar. Sie liegt naturgemäß dem Schotten näher, ist ihm durch seine heimische Balladendichtung geläufig, wo sie das Volkstümliche wirksam unterstützt; doch in der Kunstdichtung ist sie, wenn sie mehr gibt als leisen musikalischen Reiz, zu verdammen. Bei Cunningham sind manche

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Verse wegen der endlos wiederkehrenden gleichen Konsonanten fast als Zungenübung anzusehen. Man denke sich mehrere Zeilen hintereinander wie:

The skiff's slim side; the sole sail half resigned...

oder:

There calmly, while the sea-surge at his side
Sang mid the sands...

Hier haben wir zugleich ein Beispiel für das bei Cunningham so häufige Zusammenfassen zweier Verszeilen durch Alliteration. Seinem Bestreben gemäß, den Stanzenschluß möglichst verschwinden zu lassen, verknüpft er sogar verschiedene Stanzen durch Alliteration wie

XI, 40/41 ...such high-placed love is but to woo the wind
and wed destruction....

Wenn Cunninghams Reime verhältnismäßig rein klingen, so liegt das daran, daß er, wie er überhaupt jeder Beeinflussung durch Spenser fern steht, auf Spensers Augenreime verzichtet, sich aber anderseits dadurch entschädigt, daß er schottische Dialektausdrücke mit ihrer anderen Vokalgebung im Reim verwendet, wie *kale*, *haeme*, *snood*, und vor allem Eigennamen einfügt. Nie tritt ein Bauer, ein Soldat oder jemand auf; jeder, wenn er auch eine noch so flüchtige Rolle spielt, hat seinen Namen. Fehlt ein Reim auf ..ill, so tritt jemand auf mit Namen Will, wenn auch nur als Bezeuger der Wahrheit: "said Will." Dieser volkstümliche, echt schottische Gebrauch fällt für eine Kunstdichtung recht auf. Spenser sagt *a* knight, und wenn dieser Ritter keine Hauptrolle spielt, erfahren wir seinen Namen nicht. Bei Cunningham treten Hunderte von Personen auf, die wir alle mit Namen kennen, z. B. bei der Erzählung des "Halloween" erfahren wir ausführlich, wem dieser oder jener Spuk oder Schabernack zugestoßen ist. Da die Namen meist noch klangvoll

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ins Ohr fallen und noch vermehrt werden durch Serien von volltönenden Fluß-, Berg-, Tal- und Geschlechternamen, geht für unser Ohr das Eigenartige im Bau der Stanze, das ja so wie so schon verwischt ist, vollkommen verloren. Unbegabt war Cunningham durchaus nicht, im Gegenteil, man könnte an dem lebenswahren, realistischen, ländlichen Epos seine Freude haben, wenn er eben in der Wahl des Versmaßes nicht einen Mißgriff getan hätte. Dieses paßt ebenso wenig zu dem schlichten Inhalt der Dichtung als zu der naiven Sprache des Dichters.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel XXI.

Felicia Hemans.

Mrs. Hemans besaß in hohem Maße die Gabe, fremde Dichtungen nachzuahmen, dies beweisen nicht nur ihre mustergültigen Übersetzungen ausländischer Dichtungen, sondern auch die Geschichte von dem sogenannten sheet of forgeries[1]. So sind auch auf ihre Werke die Einwirkungen fremder Dichtungen so lebhaft, daß man meist auf den ersten Blick das Vorbild erkennt. Es lassen sich in ihrer Dichtung zwei große Perioden unterscheiden: in der ersten Zeit herrschen Byron, Shelley, Scott und Moore, in der letzten Heber und Wordsworth; d. h. in den Jugendwerken mischt sich zu der in ihrer Erziehung begründeten Vorliebe für das klassische Altertum eine stark romantische Strömung, die Werke der späteren Jahre sind dagegen kontemplativ, rein religiös. Auch metrisch hat sie von allen gelernt[2]; sie beherrscht die leicht tändelnden Rhythmen Moores ebensogut wie die schwerfälligen So-

[1] Ein Bekannter bat die Dichterin, die außerordentlich belesen war, um Belege des Wortes *barb* = Streitroß, und Mrs. Hemans dichtete aus dem Stegreif eine ganze Anzahl Nachahmungen von Spenser, Sidney, Surrey, Massinger, Shakespeare und Percy's Reliques, in denen sie Geist und Stil so gut traf, daß man die Verse für echt hielt.

[2] Vgl. Ledderbogen: *Fel. Dor. Hemans Lyrik, eine Stilkritik.* 1913, und Werner: *Die Verstechnik der Felicia Hemans.* Diss. Erlangen 1913. (Letzteres läßt uns allerdings für unsere Zwecke vollkommen im Stich.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

nette von Wordsworth, und neben den gemessenen Hymnen im Stile von Heber finden sich stürmische Spenserstanzen, die sie Byron und Shelley abgelauscht hat. In einer größeren romantischen Dichtung, *The Forest Sanctuary*, deren Vorbild *Gertrude of Wyoming* ist, wendet sie eine der Nachbildungen der Spenserstanze an mit der Reimstellung *a b a b c c b* d_5 d_6, wobei jede Stanze deutlich in zwei Hälften zerfällt, dasselbe ist aber von ihren Dichtungen in echten Spenserstanzen ebenfalls zu sagen. Es sind dies: *Belshazzar's Feast*[1], *The Last Constantine*[2], *The View from Castri*[3], *The League of the Alps*[4]. Schon in der Wahl der Themen beweist sie hier Byrons Gefolgschaft. *Belshazzar's Feast*, 1823 erschienen[5], ist durch Byrons Dichtung *The Vision of Belshazzar*[6] angeregt, die auch Heine das Vorbild gab. Byron und Heine sind präzis, dramatisch und geben in kurzen, knappen Sätzen die Tatsachen, Mrs. Hemans liefert uns ein breit ausgeführtes, lyrisches Stimmungsbild. Die Einleitung bildet ein kleines Nachtstück (wofür sich bei Byron genügend Anregungen fanden, die auch reichlich benützt sind): orientalische Nacht mit Farben und Lichtern, funkelndem Sternenhimmel und berauschenden Düften. "T'is night in Babylon!" Stanze II—IV schildert dann das wilde Treiben oben im Königssaal, Stanze V in kurzen Andeutungen die grauenvolle Erscheinung der schreibenden Hand. Der Schluß: die vergeblichen Bemühungen der Magier, das Auftreten

---

[1] *The Works of Mrs. Hemans with a Memoir of her Life* by her Sister, Edinb. 1839; III, 172.

[2] III, 179

[3] III, 245.

[4] VII, 102.

[5] Zunächst in einer Gedichtsammlung, die J. Baillie zu wohltätigen Zwecken veranstaltet hatte: *Collection of Poems by Living Authors*, dann 1823 mit *The Last Constantine* und *The Siege of Valencia* nochmals gedruckt.

[6] *Hebrew Melodies*, 1815.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Daniels, Totenstille und Grauen im Saal, Ansturm der Meder, fällt stark ab, wie auch bei Byron; und Heine hat hier einen glücklichen Gedanken gehabt, wenn er den ganzen Schluß wegließ. *The Last Constantine* nahm als Muster Byrons *Siege of Corinth*, von dem es zahllose Motive entlehnte, besonders was die Schilderung der letzten Nacht vor dem Kampf betrifft; auch die ganze Stimmung ist vollkommen Byron. Die Dichtung ist ebenfalls 1823 entstanden, als die Augen aller Philhellenen sich nach dem fernen Hellas wandten, als sogar Byron sein Leben für den Freiheitskampf des kleinen Volkes aufs Spiel setzte. Da richtete sich auch das Interesse unserer Dichterin nach dem fernen Osten, und ihr Blick ging zurück in die Vergangenheit, in die Zeit, in der auf dem Balkan, der ihr durch *Childe Harold* vertraut war, langsam das Kreuz dem Halbmond Platz machen mußte, bis zuletzt auch das letzte Bollwerk des Christentums, Konstantinopel, dem Sultan in die Hände fiel. Mit der ihr eigenen Leichtigkeit hat Mrs. Hemans den Stoff in Verse gebracht und dabei ganz natürlich im Andenken an Byron zur Spenserstanze gegriffen. Sie schildert, in 105 Stanzen, nur die letzte Phase des Kampfes, die Nacht vor der Erstürmung, den Sturm selbst und das traurige Schicksal des letzten Konstantin. Sehr wenig Handlung, aber Einzelschilderungen von vollendeter Schönheit. Wie in *Belshazzar's Feast* das Balladenartige, so geht hier das Dramatische des Vorwurfs vollkommen verloren und verfließt in lyrische Stimmungsbilder, und daran ist die Stanze schuld. Trotz des Vorbildes des Erfinders, der sie in einem Epos zum erstenmal angewandt hat, ist die Spenserstanze eine lyrische Stanze und feiert jedesmal dort ihre Triumphe, wo sie jede Handlung zurückdrängend rein zum Gefäß lyrischer Ergüsse wird. Dies ist vollkommen in *View from Castri* der Fall, einem kleinen Gedicht von vier Stanzen, das jeder Kenner Byrons sofort nach *Childe Harold* II, 53 oder II, 86 verlegen würde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Ein Bild, das die Aussicht von Castri auf die Trümmer des ehemaligen Delphi zeigt, gab den Anlaß zu dieser Skizze, es sind dieselben Gedanken, die auch Harold an dieser Stätte bewegen:

There have been bright and glorious pageants there
Where now grey stones and moss-grown columns lie.
The shrine has sunk!

Die prächtigen Tempel liegen in Trümmern, die Stimme der Priesterin ist verstummt, Lyra und Flöte, Gesang und Spiel sind verklungen. Nur der alte Berg steht einsam und erhaben, wie einst; seine dunkeln Tannenwälder rauschen ihr altes Lied: Menschenwerk, Menschenleid und Glück, wie rasch sind sie dahin! Doch die Natur bleibt immer die alte, und mitleidig deckt sie die traurigen Reste gefallener Größe mit ihrem weichen Nebelmantel zu. Das ist vollkommen Byrons Stimmungs- und Gedankenkreis.

So sehr Mrs. Hemans Byron als Mensch verachtet, so sehr zieht er sie als Dichter an. Sie liest den Kindern Byron vor, und wenn ihr kleiner Sohn einmal die Bemerkung macht, er halte nun die Mutter für ein größeres dichterisches Genie als Byron, so beweist das für uns, daß sogar die Kinder wußten, wem sie nacheiferte. Der IV. Gesang des *Childe Harold* ist ihr immer gültiges Muster, es scheint fast, als wollte sie ihn noch überbieten. Sie sucht etwas darin, den ruhig gesponnenen Ton durch plötzliches Heben und Senken der Stimmen zu unterbrechen.

Yes! — what was earth to him, whose spirit pass'd
Time's utmost bounds? — on whose unshrinking sight
Ten thousand shapes of burning glory cast
Their full resplendence? — Majesty and might
Were in his dreams; — for him the veil of light
Shrouding Heaven's inmost sanctuary and throne,
The curtain of th'unutterably bright
Was raised! — to him, in fearful splendour shown,
Ancient of Days! e'en thou mad'st thy dread presence known.
(*Belshazzar's Feast* IX.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

5 Gedankenstriche, 3 Ausrufezeichen und 2 Fragezeichen in einer Stanze und zwar alle innerhalb der Zeile. Richtet man sich beim Lesen obiger Stanze nach der Interpunktion, so wird auch das geübteste Ohr keine Spenserstanze heraushören. Akzent und Ruhepunkt liegen stets innerhalb der Verszeile, über das Reimwort gleitet man schnell hinweg. Dies ist durchaus kein vereinzeltes Beispiel, sondern typisch für Mrs. Hemans Strophenbau. Schon ihre Interpunktion ist ein wahres Wunder, und Byrons Gedankenstriche, Frage- und Ausrufungszeichen nehmen sich recht bescheiden daneben aus. Von den 150 Stanzen in *The Last Constantine* schließen allein 60 mit einem Ausrufungszeichen, Stanze LXXXVI weist 9, also durchschnittlich in jedem Verse eines auf. Wie Byron fügt auch Mrs. Hemans reichlich Interjektionen, rhetorische Fragen und Anreden an den Hörer ein; dadurch unterhält sie den Kontakt mit ihm, packt ihn, gibt aber den Versen etwas Unruhiges, Aufgeregtes. Ästhetisch wertvoller sind die ruhigen Partien ihrer Dichtungen, besonders das feierliche grave gelingt ihr vorzüglich; auch hier ist Byron ihr Meister, doch hier wurde ihr das Anempfinden leichter; denn dies ist die bei ihr selbst vorherrschende Stimmung.

It was a sad and solemn task, to hold
Their midnight-watch on that beleagered wall!
As the sea-wave beneath the bastion roll'd,
A sound of fate was in its rise and fall;
The heavy clouds were as an empire's pall,
The giant-shadows of each tower and fane
Lay like the grave's; a low mysterious call
Breathed in the wind, and from the tented plain
A voice of omens rose with each wild martial strain.

Diese Töne sind wahr, man empfindet der Dichterin eigenen Pulsschlag, das Mitzittern ihres eigenen, gewaltsam unterdrückten Gefühls; neu sind sie trotzdem nicht, so singt auch Byron, so kann auch Shelley singen; gerade

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

an den getragenen Stellen der Dichtung taucht diese Erinnerung an Shelley immer wieder auf. Schuld daran ist wohl in erster Linie die reiche Anwendung des weiblichen Reimes. Stanzen wie folgende sind vollständig Shelley:

The night — the glorious oriental night,
Hath lost the silence of her purple heaven,
With its clear stars! the red artillery's light
Athwart her worlds of tranquil splendour driven,
To the still firmament's expanse hath given
Its own fierce glare, wherein each cliff and tower
Starts wildly forth, and now the air is riven
With thunder-bursts, and now dull smoke-clouds lower,
Veiling the gentle moon, in her most hallow'd hour.

Derartig durchgeführte klingende Reime sind für Shelley charakteristisch, und besonders die Reimworte *given*, *striven*, *riven*, *driven*, *Heaven* kommen bei Shelley auffallend oft vor (Byron hat in *Childe Harold* IV ebenfalls 5 Beispiele). Shelley gegenüber ist Mrs. Hemans aber immer noch sparsam in der Anwendung des weiblichen Reimes. Von den 105 Stanzen in *The Last Constantine* zeigen 25, von den 28 in *The League of the Alps* 8 weibliche Reime. Letztere Dichtung entstand erst in den letzten Lebensjahren der Dichterin, als sie bereits vollkommen im Fahrwasser von Wordsworth war. Auch dieser hatte Teile aus der Tellssage dichterisch behandelt, sogar dabei einmal die Spenserstanze verwandt. Farblos und moralisierend, wie die Altersdichtungen von Wordsworth, ist auch *The League of the Alps or the Meeting of the Field of Grütli.* Weder die vorausgeschickten allgemeinen Betrachtungen über Freiheit, Menschenrechte und Würde, noch die ausführlichen Beschreibungen von Fürst[1], Stauffacher und Melchtal können uns erwärmen, auch Sprache und Metrik sind viel zu weich und verschwommen für ein so gewaltig

[1] Mrs. Hemans benutzte als stoffliche Quelle wie Wordsworth Schillers *Wilhelm Tell.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

kräftiges Thema. Hier zeigt es sich, daß Mrs. Hemans eben nicht Byrons Kraft besaß. Byron, der wohl um Mrs. Hemans' Versuche, ihm den Rang abzulaufen, wußte, nannte sie deshalb auch mit bitterer Ironie Mrs. „Hewoman". Nichts verbindet Mrs. Hemans mit Spenser, die Spenserstanze ist ihr nur die neunzeilige Strophenform, wie Byron sie im IV. Gesang des *Childe Harold* verwandt hat; und wenn die Bedeutung und z. T. auch die Themen ihrer Dichtung sie nicht aus dem Rahmen der Mitläufer Byrons hervorheben würden, hätte sie mit Fug und Recht in die Reihe der Verfasser von "Childe-Haroldiaden" eingereiht zu werden verdient, von denen sie sich durch nichts unterscheidet, als daß sie die größte ist, daß ihr auch ein Funken dichterischen Genies geworden ist, der sie nicht nachahmen, sondern nachschaffen läßt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel XXII.

Ebenezer Elliot.

Elliot hat voll Unternehmungsgeist der Spenserstanze ein ganz neues Gebiet eröffnet, sie vertritt bei ihm — — das Epigramm. Dies klingt zunächst erstaunlich, und man kann der Tatsache wohl mit Mißtrauen entgegentreten. Unter den Gedichten Elliots[1] finden sich neun einstrophige Gedichte mit der Überschrift *Spenserian*, genau wie über einer Anzahl anderer Gedichte *Epigramm* steht. Was enthalten nun diese Spenserians? Einen einzigen, knapp ausgeführten Gedanken mit einer scharfen Pointe am Schluß. Es gilt sonst als besonders geschickt und kunstvoll, wenn der Alexandriner gewissermaßen in die Stanze hineingezogen wird, man läßt deshalb möglichst von der achten zur neunten Zeile Enjambement eintreten. Tut man das nicht, läßt man die letzte Zeile ein Einzeldasein führen, so kann man gewiß sein, daß einem diese „Flickzeilen", „Strophenfüllsel" angekreidet werden, wie es — allerdings nur mit halbem Recht — Saintsbury mit Byron macht. Anders liegen die Dinge hier. Elliot hat es sich zur Aufgabe gemacht, gerade den Schlußvers möglichst zu isolieren; er soll in knapper, ins Ohr fallender Form das Ergebnis, den Gedanken in nuce, noch einmal zusammenfassen. Dazu ist er hervorragend geeignet: durch seine Länge fällt er ins Ohr, hebt sich von den anderen Versen ab, dadurch, daß er auf den vorausgehenden

[1] *The Poetical Works*, edited by Edwin Elliot, London 1876.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Vers reimt, stellt er die Verbindung mit dem Vorhergehenden her. Elliot ist gerade kein großer Dichter, und seine Spenserians sind nicht alle so ausgefallen, wie er sie sich gedacht hat; aber das, was er hat ans Herz legen wollen, setzt er doch damit durch, wie ein geschickter Redner, der in knapper, möglichst auffallender Form seinem Publikum mit erhobener Stimme noch einmal in einem Satz den Inhalt seiner langen Auseinandersetzung zusammenfaßt; dies Schlußwort pflegt jeder zu behalten. Als Beispiel für diese ungewohnte Art der Verwendung der Spenserstanze möge folgendes dienen:

> All unmatched Shakespeare, and the blind old Man
> Of London, hymn in every land and clime
> Our country's praise, while many an artisan
> Spins for her glory school-taught lays sublime.
> Them in her bosom, be they blank or rhyme,
> Oblivious spirits gently will inter.
> But three unborrowed strains will to all time
> Give honour, glory, highest laud to her:
> Thalaba! Peter Bell! The Ancient Mariner!

Wenn man diese Verse zum erstenmal liest, wird einem kaum der Gedanke kommen, daß dies eine Spenserstanze sein könnte; in ihrer knappen, eindrucksvollen Form sind sie fast eines Pope oder Lessing würdig. Allein vier von Elliots neun *Spenserians* sind zum Preise Byrons geschrieben, und dieser, der im Anfang des *Childe Harold* dieselbe Neigung zu sententiöser Behandlung der Spenserstanze zeigt (Popes Einfluß), hat Elliot auch die Anregung zu seinen *Spenserians* gegeben.

Auch noch in zwei mehrstrophigen Gedichten hat Elliot die Spenserstrophe verwandt: *The Excursion* und *Win-Hill, or the Curse of God*. Beide zeigen metrisch Verwandtschaft mit der Dichtung des 18. Jahrhunderts, der Blütezeit des heroischen Reimpaares. Elliot meidet jedes Enjambement, die Stanze besteht aus neun Gedankengliedern, wie sie aus neun Verszeilen besteht. Wie sein Meister

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Byron verzichtet Elliot auf jede Anlehnung an Spenser; Alliteration, archaistische Worte und der sonstige Spensersche Versschmuck fehlen. Dafür finden wir aber Byrons Ellipsen, Ausrufe, Apostrophen und Byrons Pathos. Wohl nicht von Spenser entlehnt, aber diesem an Kühnheit gleichkommend, ist Elliots schmückendes Beiwort, das oft verblüffende Neubildungen, auch in der sonst von Byrons Schule nicht angewandten Form der langatmigen "compounds" zeigt: *breeze-blessed day*, *hedge-side gaze of flowers*, *cloud-couched lightening*, *rose-cupped bilberries*, *streeted waste of a town*, *antlered moss*, *umbrella'd Englishman*; seine Frau nennt er: *bone-weary*, *many childed*, *trouble-tried wife of my bosom.*

Wie schon der Titel *The Excursion* vermuten läßt, steht die Schilderung dieses Spaziergangs, den Elliot mit seiner Familie aus der Enge der Fabrikstadt in die freie Natur macht, stark unter dem Einfluß von Wordsworths schwerer Gedankenlyrik. Diese Dichtung, noch mehr aber *Win-Hill*, könnte man soziale Tendenzgedichte nennen. Der Gegensatz zwischen der freien, grünen Natur und der rauchigen Fabrikstadt mit ihren engen Wohnungen und verderbenbringenden Kneipen ist mit äußerster Schärfe betont. Elliot ist viel ungestümer wie Campbell in seiner Behandlung eines ähnlichen Themas, viel fordernder und verdammender, infolgedessen ist auch seine Sprache wilder, abgerissener. Um so erstaunlicher ist die Einzwängung seines Sturmgesangs in die beengende Fessel der Spenserstanze in ihrer übertrieben strengen Form.

King of the Peak! Win-Hill! thou, throned and crowned,
That reign'st o'er many a stream and many a vale!
Star-loved and meteor-sought, and tempest-found!
Proud centre of a mountain-circle, hail!
The might of man may triumph or may fail;
Firm shall thou stand, when demigods turn pale!
For thou ere Science dawn'd on Reason's might,
Wast and wilt be when Mind shall rule all other might.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Selbst bei der gewaltigen Schlußvision, als Gott mit allen Engeln auf der Bergesspitze erscheint und sein verdammendes "accursed" über die Kapitalisten ausspricht, macht er keinen Versuch, die metrischen Fesseln zu sprengen. Trotz überraschender Verwandtschaft mit Byron, formell und inhaltlich — wie Byronisch ist allein schon der Wunsch:

> Storm! Could I ride on thee and grasp thy mane,
> A bitless bridle, in my unburnt hand! —

schwingt sich Elliot nie zu der Kühnheit der Versritte in *Childe Harold* IV auf, sondern hält sich mehr an die zahmen Versuche der ersten beiden Gesänge. Auf alles das, was Spenser der Stanze an Schönheit und Fluß mitgab, verzichtet er, um sich seinen eigenen Weg zu suchen. Eigenartig und gelungen ist der Gedanke, in die Stanze ein Sinngedicht einzuschließen; nicht befriedigen können uns dagegen die beiden größeren Dichtungen. Einmal scheint uns sein wildes Lied nicht in die zahme Form zu passen, dann fällt auch ein donnerndes, falsches Pathos unangenehm auf. Wenn wir auch bei Byron einen atemlos, stoßtonigen Rhythmus fanden, so lag der an der raschen und ungestümen Weise seines Denkens und Fühlens, das sich sprachlich in kurzen, abgebrochenen Worten äußert. Elliot dagegen läßt sich Zeit zu endlosen Wortungeheuern, was mit der Atemlosigkeit, mit der sie vorgebracht werden, nicht recht in Einklang zu bringen ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel XXIII.

Lanx Satura.

In diesem Kapitel soll, gewissermaßen als Anhängsel, in bunter Zusammenfassung noch einiger Werke gedacht werden, die an und für sich nicht wertvoll genug sind, um eingehender besprochen zu werden, die aber doch nicht umgangen werden können, teils um ihrer Verfasser willen, teils weil sie dazu dienen, das Bild, das wir uns von der Verwendungsmöglichkeit und tatsächlichen Verwendung der Spenserstanze machen wollen, zu erweitern.

Noch in die vorbyronische Zeit fällt die *Christiade*[1], ein religiöses Epos von Henry Kirke White. Miltons Blankverse im Ohr, schrieb White seine Spenserstanzen, und damit sind sie eigentlich schon gerichtet; denn Miltons Blankverse und die Stanze Spensers sind Gegensätze, die nicht ausgeglichen werden können[2]. Whites Verse streben nach einem Gipfelpunkt in der Versmitte, damit ist das

[1] *The Poetical Works of Henry Kirke White* (Aldine Edition).

[2] Auch inhaltlich ist Milton die Quelle. Teil I schöpft aus *Paradise Lost*, Teil II aus *Paradise Regained*. Der Gestalt Satans ist zwar alles Glänzende, Gleißende genommen, das ersetzt ist durch das Kalt-Berechnende, die leuchtende Pracht des Pandæmonium wird zur trostlos starren Eiseslandschaft abgekältet, aber die Reihen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Reimwort indifferent, der Schlußakkord, der dem Wesen der Stanze überhaupt erst seinen Stempel aufdrückt, unhörbar. Kommt zu der epischen Erzählung dann noch direkte Rede, so wird die Stanze ganz auseinandergerissen. White fühlte das selbst, und er scheiterte auch an der großen Verteidigungsrede Satans, sie ist im Prosaentwurf stecken geblieben. Die *Christiade* ist ein Mißgriff. Einmal schon in der Wahl des Themas: die Behandlung eines solchen Stoffes kann vielleicht einem Milton am Ende seines Lebens glücken, einem jugendlichen Schwärmer mußten dabei die Kräfte erlahmen[1]. Aber auch in der Wahl der Strophenform war Kirke White unglücklich: prinzipiell betrachtet ist schon die Spenserstanze für eine religiöse Dichtung lange nicht so geeignet, wie der ernste, würdevoll und gleichmäßig fortschreitende Blankvers, die Strophenabgliederung und das Aufdringliche der Form nehmen dem Inhalt die schlichte Ruhe und ernste Eindringlichkeit; hier kommt noch dazu die Unruhe und der Zwiespalt, der dadurch entsteht, daß White außerdem noch einen der Stanze widerstrebenden (Miltons) Rhythmus in sie hineinzwängen will.

---

folge der Begebenheiten und sehr oft sogar der Wortlaut sind unbedenklich aus Milton entnommen. Man vergleiche z. B. Verse wie:

....in the plight
Of aged man in the lone wilderness
Gathering a few stray sticks, I met his sight

mit Miltons:

But now an aged man in rural weeds
Following, as seemed, the quest of some stray ewe
Or withered sticks to gather....

[1] Es ging ihm übrigens genau so wie Keats mit dem Hyperionstoff. Wie dieser bei der Hyperionfigur, gab er alle Kraft bei der Schilderung Satans aus. Das sieghafte Triumphieren der milden Lichtgestalt über die trotzige Kraft ahnen wir nur, zeigen kann es weder Keats noch White, an dieser entscheidenden Stelle brechen beide Fragmente ab.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

John Wilson, der Freund der Seedichter, Spenserverehrer und Kritiker von *Childe Harold*[1], hat in 3 längeren Dichtungen die Spenserstanze angewendet. *The Scholar's Funeral*[2], eine Totenklage auf seinen Freund Vernon in Oxford, tränenreich, weichlich und nicht im entferntesten an *Adonais*, sein großes Gegenstück, heranreichend; *Waking Dreams*[3], Rückerinnerungen an sein schottisches Heimatstal, mit immerhin recht selbständiger Naturschilderung; *The Children's Dance*[4], eine endlose, weichherzige Beschreibung eines Kinderballs in einem schottischen Dörfchen. Wilson beherrscht die Stanze, läßt sich keinerlei Fehler zu schulden kommen, gibt ihr viel von dem gerühmten "easy flow", versteht sogar etwas von der Kunst des Vignettierens, d. h. des Einschließens von kleinen Bildchen in die einzelnen Stanzen; fesseln kann er aber trotzdem nicht, wenn auch die Langeweile, die den Leser bei der Lektüre der Gedichte beschleicht, mehr auf das Konto des Inhalts zu setzen ist.

Eine soziale Tendenzdichtung größeren Stils ist das 1845 entstandene Epos *The Child of the Islands*[5] von Mrs. Norton, dem Child of the Islands, dem Prinzen von Wales, gewidmet. In vier Gesänge, Frühling, Sommer, Herbst und Winter eingeordnet, finden wir eine endlose Reihe trostloser Bilder menschlichen Elends, einzelne, wie "The Tapper", das Zigeunermädchen im Gefängnis, tief empfunden und auch formvollendet, aber ermüdend durch das Zuviel und durch die reichlichen moralischen Exkurse, die die Dichterin überall angebracht hat, statt die

---

[1] Z. B. Edinb. Rev. 1818. *Childe Harold* IV.

[2] *The Poetical Works of Professor Wilson* ed. by Ferrier. Vol. XII, *Poems*, p. 211.

[3] p. 339.

[4] p. 433.

[5] *The Child of the Islands*, a Poem, by the Hon. Mrs. Norton, London 1845.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Bilder an sich wirken zu lassen. "The female Byron" wurde Mrs. Norton genannt; an Byron erinnert sie in der Leichtigkeit, mit der sie reimt, in ihrem Pathos und dem genialen Spielenlassen der Phantasie. Ihre Spenserstanzen verraten schon auf den ersten Blick die Abstammung von *Childe Harold* IV, Gedankenstriche, Ausrufezeichen, Fragezeichen, Ellipsen, Aposiopexe, Stoßton und gewaltsamer Tempowechsel sind ihr Handwerkszeug. Der Anfang des III. Teils (The Moorlands of Scotland, the Heather Brae, Sabbath Morning on the Hills) läßt Erinnerungen an Scott aufleuchten, aber auch Shelleys weiblich-weiche Verse klingen uns oft genug entgegen.

Vollkommen verwildert ist die Spenserstanze bereits in einer merkwürdigen Dichtung, die ebenfalls aus dem Jahre 1845 stammt: *The Purgatory of Suicides*[1]. Der Verfasser, Thomas Cooper, „der Dante der Chartisten", gibt uns hier in 8000 Versen eine endlose Reihe grausiger Visionen, die er während seiner Kerkerhaft hatte, und zwar in einer Form, die fast noch mehr abstößt als der Inhalt. Eine Probe aus dem VII. Buch:

> Come listen to the inspiring theme of Good
> And Right, — of Wisdom and Equality!
> Spirits, — the universe one brotherhood
> Of Knowledge, Truth, and Love, full soon shall be!
> I say arise! — Hence with thy ribaldry!
> A pious fiercely answered: of such fare
> I covet not the taste. Hence Devotee
> Of Dreams! — to mock our misery forbear! —
> Hence! — Let us slumber on to deaden our despair.

Wenn man sich durch nahezu 900 solcher Stanzen hindurchgelesen hat, alle zerbrochen, schrill, schreiend, mit den gewaltsamsten, metrischen Unmöglichkeiten, ist einem die Lust an der Spenserstanze für eine Zeit lang vergangen,

[1] *The Purgatory of Suicides*; a Prison Rhyme. In ten books. By Thomas Cooper, the Chartist, 1845.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

und man versteht, daß nachdem sie einmal diesen Weg gegangen, sich die Dichter nach und nach von ihr abwandten. Byron und Shelley gaben ihr ein anfangs so reizvolles aber gefährliches fremdes Element bei, gaben ihr eine Freiheit, deren extremste Folgen wir hier sehen; zum Wildling wurde die stolze Pflanze, die nur noch verachtet in den Niederungen wuchert; aber bei den anderen, bei den Spensernachahmern, die sie hegten und pflegten, die ihr aber immer wieder dasselbe Reis aufpfropften, die ihr keinen fremden Einschlag gaben und sie artenrein erhalten wollten, verkümmert sie auch, wird saft- und kraftlos und ist um die Jahrhundertmitte ebenfalls so gut wie verschwunden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kapitel XXIV.

Die Spenserstanze in Übersetzungen.

Lebhaftes Interesse und Verständnis für die Literaturen anderer Völker ist auch ein romantischer Zug, und wir finden sowohl zu Spensers Zeiten als auch in der Hochromantik eine erstaunliche Übersetzungsfreudigkeit. Die Elisabethaner übertrugen aus dem klassischen Altertum, aus dem Französischen, Spanischen und Italienischen, und was sie anzog, war der bunte, romantische Stoff der Vorlagen, den sie in so reichem Maße ausbeuteten, daß er heute noch einen integrierenden Bestandteil der englischen Literatur ausmacht. Die große Frage, die sich uns bei der Übertragung poetischer Texte auftut: soll das Originalversmaß in der Übersetzung beibehalten werden, auch wenn es für die Sprache, in die man übersetzt, nicht geeignet ist, hat sich auch jene Zeit schon gestellt, ohne zu einer Lösung zu gelangen, und das 19. Jahrhundert steht mit derselben Unsicherheit vor der gleichen Entscheidung. Daß man in Zweifelfällen in Prosa übersetzt, ist ja begreiflich, daß man aber ein Stanzengebilde von solch metrischer Schwierigkeit und so bestimmter Individualität, wie die Spenserstanze, zu Übersetzungen nimmt, und zwar als Äquivalent für Ottave Rime, Terzine und Hexameter, ist zum mindesten erstaunlich. Die Ottave Rime hat in England durch eine Reihe tüchtiger Originalschöpfungen schon Heimatsrecht, und Werke, wie die aus den Romantikerkreisen hervorgegangene Ariostübersetzung von W. Stuart

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Rose, haben auch bewiesen, daß eine Übersetzung in englische Ottave Rime trefflich sein und sich vollkommen wie ein Originalwerk lesen kann. Und doch wendet J. H. Wiffen in seiner *Tassoübersetzung*[1] die Spenserstanze an. Eine gewisse Ähnlichkeit der Verwendungsmöglichkeit und im Aufbau zeigen beide Strophenformen allerdings: für ein romantisches Epos entstanden, werden beide auch nebenher oft für burleske Dichtungen verwendet; ja, man hat sogar die Spenserstanze aus der Ottave Rime entstehen lassen wollen; beide setzen sich ferner zusammen aus jambischen Fünfhebern, die Strophenlänge ist nicht sehr verschieden, auch die Reimstellung zeigt eine ähnliche Verschlingung. Trotzdem kann man aber schon im voraus sagen, welcher Art die Verse Wiffens sein werden. Der Strophenabteilung des Originals entspricht natürlich eine inhaltliche Gliederung, diese darf nicht zerrissen werden, die Ottave Rime, mit ihrem abschließenden Reimpaar, macht ebenso nachdrücklich einen Schnitt in die Erzählung, wie der Alexandriner der englischen Stanze. Also: eine Strophe von 8 Zeilen muß in 9 ausgeweitet werden, Füllverse und Einschiebungen sind unausbleiblich, um so mehr, als die englische Sprache, weil sie weniger Endungen hat als die italienische, außerdem noch konziser ist. So tadelt Hunt[2] Wiffens „paraphrasierende Gedanken", und der Rezensent der Quart. Rev. (Nr. 67) stellt die „knappe" Übersetzung von Fairfax (heroic couplet!) höher.

Schon vor Wiffen hatte Henry Boyd *Ariost* in Spenserstanzen übersetzt[3], für seine *Danteübersetzung* hat er

---

[1] *Jerusalem Delivered*, an Epic Poem in 20 cantos, translated into English Spenserian Verse from the Italien of Tasso, by J. H. Wiffen 1824.

[2] Vgl. Moebus: *Leigh Hunts Kritik der Entwicklung der englischen Literatur*, S. 66.

[3] Boyd und Wiffen haben auch sonst die Spenserstanze verwandt, ersterer in *The Woodman's Tale, after the manner and metre*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sich jedoch eine Strophenform erdacht, die der Terzine nahe bleibt. Es wagen es überhaupt nur wenig Übersetzer, das so charakteristische Versmaß der Vorlage aufzugeben, da ein anderes, das dem in der Wirkung gleichkäme, nicht zu finden ist. So haben wir Übersetzungen in Terzinen von Hayley, Wright, Shadwell, Byron, Shelley, Daymann und Prosaübersetzungen von John Carlyle, Sullivan, Buttler, Norton u. a. Aber auch hier ist, von George Musgrave[1], der Versuch gemacht worden, die fortlaufenden Verse in Spenserstanzen zu gliedern. Flüchtig betrachtet scheint die Reimstellung ja ähnlich, und daß drei Terzinen zusammen den Umfang einer Spenserstanze haben, mag auch ins Gewicht gefallen sein.

Terzine: . . . . *a b a b c b c d c*
Spenserstanze: . *a b a b b c b c c*

Der Hauptunterschied zwischen beiden Gebilden liegt jedoch darin, daß die Spenserstanze deutlich Strophen hören läßt, während die Terzine diese Gliederung nicht verträgt. Nach jeweils drei Versen ist zwar ein Tiefpunkt, und auf dem mittleren der drei Verse eine leichte Steigerung,

$$a\,b'\;a\,b\,c'\;b\,c\,d'\;c\,d\,e'\;d \text{ etc. etc.}$$

doch ein Ruhepunkt ist nirgends; die Verse gleiten dahin wie ein ewiger Strom mit kleinen, gleichmäßigen Wellen. Und wieder taucht das Idealbild der Spenserstanze vor

---

of Spenser's Faerie Queene, 1805, letzterer in einer großen Anzahl von Dichtungen jeglichen Genres, am ansprechendsten wohl in dem in seiner Sammlung *Aeonien Hours* eingeschlossenen *Aspley Woods*, in denen er ganz im Sinne von Keats ausgeführte Sommersonnentraumlandschaften gibt, allerdings sind seine Strophen viel freier gebaut. In der Monographie von Pattison: *The Brothers Wiffen*, London 1880, findet sich der größte Teil seiner Verse abgedruckt.

[1] *Dante's Divine Comedy, A Version in the Nine-line Metre of Spenser*, by George Musgrave. 1893.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

uns auf: die einzelnen, großen Wogen, die sich aufbäumen, hochaufgerichtet einen Augenblick ruhen, dann umschlagen, abwärts gleiten und sich mit breiter Wucht am Felsen brechen. "Versification itself becomes part of the sentiment of a poem" sagt Hunt, und von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet ist der Gefühlsgehalt der Übertragung, so treu sie sonst auch sein mag, ein anderer. Musgrave gibt in der Vorrede die Gründe an, die ihn bewogen haben, ein anderes Versmaß zu wählen: "Terza Rima is too alien to the genius of the English tongue.... and has never proved acceptable to our English taste." Indem er sich also dem englischen Geschmack anpaßte, verzichtete er auf die Treue der Wiedergabe und ließ sich vor allem eines entgehen: das „Ewigkeitsmoment", wie es auch wohl genannt worden ist, das durch das endlos fortgleitende Versmaß in die Dichtung hineingelegt war und gerade von der *göttlichen Komödie* unzertrennbar scheint.

Anders liegen die Dinge bei Übersetzungen aus dem klassischen Altertum. Die Frage, sind Hexameter im Englischen zulässig oder überhaupt möglich, ist schon zu Spensers und Harveys Zeiten heiß umstritten worden und taucht auch im 19. Jahrhundert wieder auf. Den Streit begann in den sechziger Jahren der Cambridger Gelehrte Munro mit der Behauptung, daß die englische Sprache keine Quantität besäße, also für sie Hexameter unmöglich seien. Spedding macht seine Einwände, Arnold (s. unten) greift das Thema wieder auf und hat sich mit Professor Newman auseinanderzusetzen[1]. Klarheit über die Auffassung der einzelnen ist schwer zu erlangen. Rauh gesprochen stehen sich drei Richtungen gegenüber. Die einen wollen, weil die Quantität im Englischen fehlt, den Hexameter überhaupt für das Englische nicht zu-

[1] Über die weiteren Phasen des Streites vgl. *English Metrists in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, by T. S. Omond, Oxford Univ. Press 1907.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

lassen, sie suchen deshalb für ihre Übersetzungen nach dem Versmaß, das in der Wirkung dem klassischen Hexameter am nächsten kommt. Die anderen halten englische Hexameter für möglich, sie ersetzen entweder die Quantität durch den Akzent, oder sie führen gewaltsam Quantitätsgesetze ein. Die dritten geben für den klassischen Hexameter das englische „Äquivalent", sie legen in den Hexameter steigenden Rhythmus, dadurch wird er zum fünffüßigen, hyperkatalektischen Anapäst mit schwerem Auftakt $- \mid \cup\cup - \mid \cup\cup - \mid \cup\cup - \mid \cup\cup - \mid \cup\cup - \mid \cup\cup$. Trotz all dieser Theorien haben wir jedoch einen guten englischen Homer oder Vergil im Originalversmaß nicht erhalten, und man hat schon früh den Hexameter durch andere Versmaße zu verdrängen versucht. Chapman, Pope, Sotheby geben uns Homer in heroischen Reimpaaren, Cowper, Wright, Earl of Derby, General Schomberg, T. S. Brandreth und andere wenden den Blankvers an[1], Chapman nimmt für die *Iliasübersetzung* den gereimten Septenar, und Morris verwendet gereimte Sechsheber. Dr. William Maginn, derselbe der durch seine *Adonaisparodie* traurige Berühmtheit erlangte, erklärt dagegen die Spenserstanze als einzig richtiges Versmaß für eine Homerübersetzung und liefert auch einige Proben, die er natürlich nicht als Parodie aufgefaßt sehen will; Matthew Arnold nimmt ihn auch ernst und setzt sich in seinem Buch *On Translating Homer*[2] mit ihm auseinander. Arnold sucht hier wieder eine Lanze zu brechen für den englischen Hexameter und streift in diesem Zusammenhang auch eine Reihe Homerübersetzungen. Seine Argumente sind folgende: Die Griechen sind tot, wir können sie nicht mehr fragen, welchen Eindruck die homerischen Verse auf sie

---

[1] Für eine Homerübersetzung in Blankversen tritt auch Young in seinen *Conjectures on Original Composition* ein.

[2] New Edition by W. H. D. Rouse, London 1905.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

machten, die große Menge des englischen Volkes kann das Original nicht lesen, kann also keine Vergleiche anstellen zwischen dem Eindruck von Original und Nachdichtung, bleiben noch die wenigen klassisch Gebildeten. An sie muß der Übersetzer sich wenden und eine Übersetzung anstreben, die für das Ohr dieser Gelehrten klingt wie die griechische *Ilias* und *Odyssee*. Wie müssen nun diese Verse beschaffen sein? Vier Dinge seien es, die die Verse Homers auszeichnen: Sie seien "rapid in movement, plain in words, simple in ideas, noble in manner." Alles das ist bedingt durch den Charakter des Übersetzers: er muß eine homerische Natur sein. Für den ersten und vierten Punkt ist aber auch die Wahl des Versmaßes von großer Bedeutung. Von diesem Standpunkt aus kritisiert dann Arnold die vorhandenen Übersetzungen: Cowpers Blankverse sind ihm nicht schnellflüssig genug, Popes Reimpaare sind zu gekünstelt und stören durch den Reim. Der Reim ist auch der Grund, weshalb er Maginns Spenserstanzen nicht gelten lassen will, obwohl sie sonst die nötige Flüssigkeit besäßen. Damit bleibt von den epischen Maßen nur der Hexameter[1]. Arnold hatte keine Ahnung, daß, während er den Aufsatz schrieb, bereits die Homerübersetzung in Arbeit war, der er dann den Ehrenplatz (gegen seine Theorie!) einräumen sollte: Die Odysseeübersetzung von Phil. Stanhope Worsley, in Spenserstanzen verfaßt. In der Vorrede verteidigt Worsley die von ihm gewählte Strophenform Arnold gegenüber. Flüssigkeit hatte ihr Arnold ja schon zugestanden — obwohl er einen Unterschied macht zwischen der Flüssigkeit der homerischen Daktylen und der Leichtigkeit Spensers — Worsley weist nun ferner darauf hin, daß sie auch "noble in manner"

---

[1] Eine neue Homerübersetzung im Originalversmaß erschien dann auch 1877: Charles B. Cayley, *Iliad, homometrically translated.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sein könne, Spenser und auch Byron hätten gezeigt, daß sie dieses "grand stile" wohl fähig sei. Was den Reim betrifft, so sagt er:

"Whatever objections may be urged against a rimed translation of Homer diminish in weight precisely as the correspondences become more and more involved,"

und damit hat die Spenserstanzenübersetzung von allen Versübersetzungen den größten Anspruch darauf, dem nichtreimenden Original nahe zu kommen. Daß die Übersetzung geradezu glänzend gelungen ist, wird allgemein anerkannt. Arnold selbst ist des Lobes voll und sagt in den "Last Words", die er später seinem Buch noch anfügt:

But meanwhile Mr. Worsley —, applying the Spenserian stanza, that beautiful romantic measure, to the most romantic poem of the ancient world; making this stanza yield him, too (what it never yielded to Byron), its treasures of fluidity and sweet ease; above all, bringing to his task a truly poetical sense and skill, — has produced a version of the Odyssee much the most pleasing of those hitherto produced, and which is delightful to read.

Ähnlich äußern sich auch W. M. Rossetti in der Adonaisausgabe und Saintsbury[1]. Durch diesen Erfolg ermutigt, ließ Worsley darauf 1865 auch die ersten 12 Bücher der *Ilias* in demselben Versmaß folgen. Da er über der Fortsetzung starb, übernahm Conington 1868/69 die Vollendung. Einige Proben aus Worsley mögen zeigen, wie sich Homer in Spenserstanzen ausnimmt:

At dawn a fire he kindled in the cave,
And milked the famous flocks in order due,
And to each mother her young suckling gave.
But when the morning tasks were all gone through,
He of my wretched comrades seizing two,

[1] *Prosody* III, 421, und *Cambridge History* XIII, 175.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Gorged breakfast as became his savage taste,
And with the fat flocks from the cave withdrew.
Moved to the stone and sat it back with haste,
Lightly as on the quiver he the lid replaced.

oder:

Then he his knife drew and with terrible cry
Sprang towards the king; who aiming at the breast,
Hard by the nipple, let the arrow fly;
And in his liver the keen barb found rest.
Dropt from his hand the knife. He with prone chest
Fell like a ruin, and threw down the meat
And the rich wine-cup. His tall forehead's crest
Knockt on the earth, he rattling with both feet
The throne, and on his eyes the darkling death rain beat.

Die Übersetzung ist wörtlich treu; da Worsley sich nicht an eine Stropheneinteilung der Vorlage halten mußte, sind Paraphrasen nicht nötig; im Durchschnitt faßt er stets einen Komplex von 7 Hexametern zu einer Strophe zusammen. Wie schon die zweite Probe zeigt, stehen die unruhigen Partien nicht auf gleicher Höhe mit den ruhigen, infolgedessen steht auch die Iliasübersetzung weit hinter ihrer romantisch traumseligeren Schwester zurück.

Ähnliche metrische Experimente wie mit Homer hat man auch mit Vergil gemacht. Die beliebtesten Versmaße sind auch hier das heroische Reimpaar (Douglas, Denham, Waller, Dryden usw.), der Blankvers (Surrey, Thornhill, Pickards, Ravensworth, Rhoades) und der Septenar (Phaer, Morris). Neben Hexameterübertragungen haben wir aber auch von Fairfax Taylor (Dent's Temple Classics) den Versuch einer Übertragung der *Äneide* in die Stanze Spensers.

Als Kuriosum, wie z. B. die Übertragung der *Odyssee* in die Strophenform des *Omar Khayyan*[1], die Wiedergabe

[1] J. W. Mackail: *The Odyssey translated into English Verse, Books I—VIII*, London 1903.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

der homerischen Dichtungen in Scotts Volksballaden[1], in den Bibelstil[2] oder gar in "every-day English"[3] dürfen wir die Übertragungen in Spenserstanzen nicht ansehen. Sie gingen aus dem Bestreben hervor, für die „romantischen" Dichtungen der italienischen Renaissance und des klassischen Altertums die englische romantische Strophenform einzusetzen.

---

[1] Wie es Maginn für seine Vorlesungen getan hat.

[2] Leaf, Lang, Myers.

[3] A. J. Butler.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

C. Schluß.

Kapitel XXV.

Die Spenserstanze in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

"Spenser I never could get on with", schreibt Fitz Gerald an Professor Norton[1], Archer[2] sagt über die *Feenkönigin*: "No man in ten thousand can recite three whole stanzas of it", Francis Thomson[3] urteilt über die Spenserstanze: "The Spenserian Stanza, beautiful for a time, in the course of four hundred or so pages becomes a very wearisome and cumbrous narrative form. The repetition of it grows monotonous, it fatigues by the perpetual discontinuity. Spenser himself seems to find it sometimes cumbrous in the end." Diese Urteile sind typisch und entsprechen vollkommen den Anschauungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In den ersten Dezennien war kaum ein Dichter zu finden, der nicht einen großen Teil seiner dichterischen Entwicklung Spenser und der *Feenkönigin* verdankte oder sich zum mindesten der Spenserstanze bediente. Mit der Romantik schwindet der Einfluß Spensers, schwindet auch der Gebrauch seiner Stanze. Zwar die Stanze war seit Byron von Spenser losgelöst, und wir haben eine Reihe von Dichtern kennen gelernt, die sich, sonst frei

[1] *Letters and Literary Remains* 1889: Brief an Prof. Norton 1876. Ebenfalls abgedruckt bei *Chambers*, III 425.

[2] Einleitung zu *Poets of the younger generation* p. 23.

[3] *The Poet's Poet*, Aufsatz über Spenser.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

von Spenser, doch der nach ihm benannten Strophenform bedienten. Um die Mitte des Jahrhunderts hört aber auch das auf, überall macht sich ein plötzliches, auffälliges Meiden der Stanze bemerkbar, man ist ihrer überdrüssig, sie ist zu Tode gehetzt, wie einst das heroische Reimpaar, an overtrained Pegasus[1]. Daß sie dazu wurde, daran sind Byron und die Byroniaden nicht minder schuld als die übereifrigen Spensernachahmer.

Noch ein anderes kommt dazu: seit der Mitte des Jahrhunderts hatte sich auf metrischem Gebiet ein vollkommener Wandel angebahnt; das was Coleridge vorahnend gefühlt und gewollt, wird nun zur Tat. Man wird sich endlich einesteils seines eigenen persönlichen Rhythmus bewußt und läßt ihn sich frei äußern, und weiter trägt man dem Verlangen Rechnung, jedem neuen Gedicht, aus neuen Gefühlsschwingungen beim Dichter entstanden, auch die ihm zukommende neue rhythmische Form zu geben und somit diese Schwingungen unumgesetzt auf den Hörer zu übertragen. Diese neuen metrischen Forderungen finden wir dann klar und deutlich zusammengefaßt in Patmores Aufsatz *English Metrical Critics*[2]. Wenn Patmore hier betont, daß der metrische Ausdruck instinktiv und nicht künstlich sein soll, so fällt damit die Möglichkeit hinweg, Dichtungen verschiedener Art in die gleiche, noch dazu so streng gebaute Form wie die Spenserstanze, einzuschließen. Patmore selbst geht dann auch, wie sein Schüler Francis Thompson, plötzlich zu freien Odenstrophen über. Welch ein Unterschied, wenn man einen Band Gedichte des 18. Jahrhunderts[3] zur Hand nimmt und dort Gedichte jeg-

[1] So nennt sie Swinburne in seinem Artikel über Shelley in *Enc. Brit.*

[2] *North British Review*, 1857.

[3] Z. B. *The Poetical Works of Charles Churchill*, Aldine Edition 2 Bde. Wir finden hier durch beide Bände nur Vier- und Fünfheber Reimpaare.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

lichen Inhalts in die alles egalisierende Form des Reimpaars eingezwängt findet, oder wenn man bei einem Viktorianer — Swinburne mag hier als typisches Beispiel dienen — 420 verschiedene Strophenformen findet! Keine zweite Periode der englischen Literatur ist so reich an metrischen Formen wie die viktorianische, die alles zusammenfaßt, was vorausging, mittelenglische, altfranzösische, provenzalische, italienische Formen wieder hervorholt, daneben aber auch unerschöpflich in der Erfindung von neuen ist. Für alles ist dabei Raum, nur nicht für die Spenserstanze, auch nicht, als ein Neuerwachen der Romantik, eine dritte romantische Periode, sich anbahnt. Chaucer, Gower, Herrick, Vaughan werden zu neuem Leben erweckt, Spenser jedoch wird geflissentlich umgangen.

Nur sporadisch finden sich einzelne Versuche, wie bei James Thomson II, Le Gallienne und Newbolt. James Thomsons kleine Dichtung *The Lord of the Castle of Indolence*[1], 1859 entstanden, zeigt schon durch seinen unselbständigen Anfang, daß es nur als Fortsetzung des Fragments seines großen Namensvetters gedacht ist. Diese Fortsetzung ist auch nur eine Weiterführung des Inhalts: den einzelnen Bewohnern des Schlosses der Trägheit gibt er jetzt einen Herrn. Lebensgenuß und Lebensbejahung, Freude an der Anmut, mit der der König sich im Reiche des süßen Nichtstuns bewegt, atmet die Dichtung und wiederholt so den von Spenser, Thomson I, Reynolds und Tennyson geäußerten Gedanken, daß der Mensch nicht zur Mühsal geschaffen ist. Doch in der Form ist der Zusammenhang mit Spenser und seinen Nachahmern vollständig zerrissen, die Spenserstanzen dieses Thomson sind vollkommen modern,

[1] *The Poetical Works of James Thomson* (B. V.) by *Bertram Dobell*, London 1895.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

vor allem in der Wortwahl, das sonst so obligatorische lo! ist sogar durch look! ersetzt. B. V. nennt sich Thomson, und der Shelleynachahmer zeigt sich auch hier, vor allem im weichen Fluß der Verse, in der Anwendung des weiblichen Reims und in der Alliterationsfreudigkeit.

Ein Menschenalter später schrieb Richard Le Gallienne *Paolo and Francesca*[1], "merely the young poet's obligatory imitation of Keats"[2]; denn Le Gallienne steht schon in der III. Periode der englischen Romantik. Damit ist er, was die Stoffe betrifft, wohl Keatsnachahmer, doch formell ist er schon von der neuen Schule beeinflußt, die mit den alten, strengen metrischen Gebilden recht freiherrlich umspringt. Le Galliennes Stanzen sind bereits so, daß der Kritiker[3] sie nur noch "Semi-Spenserians" nennen kann.

Henry Newbolt hat in seinem *Vae Victis* sogar den jambischen Rhythmus aufgegeben, in den 7 Stanzen ist kaum eine Verszeile, in die nicht anapästischer Rhythmus eingedrungen ist. Verse wie folgende verleugnen schon vollständig den Charakter der Spenserstanze:

> Beyond, where dawn was a glittering carpet, rolled
> From sky to shore on level and endless seas,
> Hardly their eyes discerned in a level of gold
> That here in fiftieth, yonder in twos and threes,
> The ships they sought, like a swarm of drowning bees
> By a wanton gust on the pool of a mill-dam hurled,
> Floated forsaken of life-giving tide and breeze,
> Their oars broken, their sails for ever furled,
> Forever deserted the bulwarks that guarded the wealth of the world.

Damit soll nun aber nicht gesagt sein, daß sich nicht, außer den hier angeführten kleineren Versuchen, auch

[1] *English Poems*, Mathews and Lane, London 1892.
[2] Archer p. 255.
[3] *Athenaeum* N. 3397, 3. Dez. 1892.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hier und da Dichtungen in Spenserstanzen zeigen könnten. Ich habe hier nur angeführt, was mir bei meiner Lektüre zufällig in die Hand kam. Meinen anfänglichen Plan, alle nur einigermaßen bekannten Dichter durchzumustern, mußte ich bald aufgeben, da es während des Krieges ein Ding der Unmöglichkeit ist, mir die Werke neuerer Dichter, besonders der noch lebenden, vollständig zu verschaffen. Ich habe aber immerhin doch die Gesamtausgaben von etwa fünfzig neueren Dichtern durchflogen und außer oben Erwähntem nichts gefunden. Vergleicht man dies Ergebnis mit dem, was wir während der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts fanden, so springt doch die Tatsache klar ins Auge: Die Spenserstanze ist mit der Romantik verschwunden.

Sehen wir uns das Verhalten der Dichter der letzten Generationen noch ein wenig genauer an. In den sechziger und siebziger Jahren sind die Präraffaeliten und Tennyson die Muster. Bei Tennyson fanden wir zwar die Spenserstanze in den *Lotoseaters*, doch sie wurde auch dort sofort verlassen, als der gesteigerte Inhalt eine gesteigerte Form verlangte. Die Geschwister Rossetti[1] halten sich, obwohl ausgesprochene Formtalente, trotzdem von der Spenserstanze fern. Ja, Rossetti, Morris und Swinburne schwärmten gemeinsam für Arthuslegenden, wählten aber, wie auch Tennyson, zu ihren Arthusdichtungen nicht die so naheliegende Spenserstanze, wie es z. B. Heber vor ihnen tat. Rhyme Royal Chaucerstanze und andere mittelenglische Versmaße finden wir bei Morris, die Stanze Spensers jedoch nirgends. Noch befremdender ist das Verhalten Swinburnes. Irgend welche Schwierigkeiten kann ihm die Stanze nicht gemacht haben. Wenn man die Art seiner Strophenformen betrachtet, so hat es sogar den Anschein, als ob

[1] Näh. Ullmer, *Rossettis Verskunst*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

er mit Vorliebe sich metrisch schwere Aufgaben stellte. Er steht mitten in der Bewegung der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die sich durch eine bisher niemals in dem Maße entwickelte Reim- und Strophenfreudigkeit auszeichnet. Er belebt nicht nur alte, längst vergessene Strophenformen, sondern ist auch unermüdlich als Erfinder eigenartig neuer Gebilde. Chaucer weist 23, Milton 30, Browning 200, Tennyson 240 und Swinburne 420[1] verschiedene Strophenformen auf, doch die Spenserstanze, sowie eine ganze Anzahl der sonst gangbarsten Formen meidet er, Ottave Rime, Terzine und Chaucerstanze hat er nur einmal und zwar mit dem Sonett zusammen im Drama *Locrine* angewandt, die Spenserstanze gar nicht. In *Essays and Studies* (S. 244) tadelt er ihr monotones Metrum, sie paßt auch nicht zu seinem Prinzip, möglichst metrische Formen zu wählen, die wenig oder noch gar nicht gebraucht sind.

Daß Browning, Arnold, Clough, Kingsley, Wilde, Stephen Phillips und Meredith die Stanze nicht verwenden, ist eher begreiflich, aber auch die Führer der keltischen Renaissance, Yeats, Synge, George Moore, T. E. Brown, Buchanan, greifen nicht auf sie zurück, und der Anfang des 20. Jahrhunderts (Middleton, Masefield, Quiller-Couch, Davidson u. a.) ist ihr auch nicht freundlicher gesinnt.

* * *

Zusammenfassung.

Das 19. Jahrhundert formte die Stanze um, gab ihr dadurch eine weit größere Verwendungsmöglichkeit. Wie im 18. Jahrhundert haben wir an größeren epischen Dichtungen noch

[1] Fletcher, *Journal of English and Germanic Philology*, Jan. 1908. Maria Kado: *Swinburnes Verskunst*, Königsbg. Diss. gibt allerdings die Zahl 430, doch dies scheint verlesen zu sein.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Allegorien (Hunt, Mrs. Tighe),
Burlesken (Hunt, Keats, Hood, Heber),
und Artusdichtungen (Heber).
Daneben aber auch
Romantische Epen ohne allegorischen Beigeschmack (Reynolds, Southey, Campbell),
Soziale, religiöse und politische Tendenzdichtungen (Wordsworth, Peacock, Shelley, Mrs. Norton, Cooper),
Historische Versnovellen, teils mit englisch-nationalem Hintergrund (Scott, Hogg, Aird, Cunningham), teils mit orientalischem Schauplatz (Mrs. Hemans, *The Cossack*), teils Urwaldidyllen (Southey, Campbell),
Religiöse Epen (White, Cooper)
und die große Gruppe der Reisetagebücher im Stile des *Childe Harold*.

Von kleineren, mehr lyrisch gefärbten Dichtungen treten hervor neben den auch im 18. Jahrhundert gebräuchlichen lyrischen Stimmungsbildern (Wordsworth, Coleridge, Keats, Hood, Peacock, Mrs. Hemans, Wilson) Balladen (Mrs. Hemans, Wordsworth), Oden (Wordsworth, Hogg), Epigramme (Elliot), kleinere Tendenzgedichte (Shelley, Campbell, Elliot), Totenklagen (Shelley, Wilson).

Dazu kommen dann noch die Übersetzungen italienischer und klassischer Epen und eine Zahl nicht so leicht einzureihender Werke.

Die sklavisch in Nachahmung Spensers verwandte Stanze mußte erstarren, die im Sinne Byrons frei gebaute verwildern und die für Dichtungen jeglicher Art Mode gewordene langweilen und Sehnsucht nach andern Formen hervorrufen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 744 574 5

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA